

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

Las sustancias expresivas y sus interrelaciones en la articulación de los significados del texto fílmico

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pedro Ismael Jiménez Arias

Director

Francisco García García

Madrid, 2017



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad II

TESIS DOCTORAL

**LAS SUSTANCIAS EXPRESIVAS Y SUS
INTERRELACIONES EN LA ARTICULACIÓN DE LOS
SIGNIFICADOS DEL TEXTO FÍLMICO**

PEDRO ISMAEL JIMÉNEZ ARIAS

DIRECTOR: D. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

Programa:
Técnicas y Procesos de Creación de Imágenes:
Aplicaciones Sociales y Estéticas

MADRID 2015

Agradecimientos:

A Francisco García García, por motivar la investigación y por su interés en mi trabajo.
Por ser mi Maestro.

A M^a José Rubio y a María Jiménez, por su ayuda técnica en la presentación y en la edición de los vídeos.

A mi familia, por el tiempo que les debo.

RESUMEN

Todo proceso de comunicación presupone la existencia de un código que establece correspondencias entre las señales que realizan los significantes y los significados que transmiten, así como las relaciones entre las entidades sónicas así creadas. La comunicación audiovisual no cuenta con un código previo, sin embargo el cine o la televisión producen textos comprensibles por sus espectadores. El discurso audiovisual se encuentra registrado en la imagen técnica que produce y reproduce distintos códigos cuya interrelación da lugar a los mensajes que pretende transmitir. La principal intención de este trabajo es construir un modelo de análisis que dé cuenta de la configuración significativa del texto audiovisual, la cual integra diferentes códigos y distintas sustancias expresivas. Para ello nos centramos en el texto fílmico narrativo y de ficción, por su probada capacidad de comunicar historias, pero también por su carácter artístico que, suponemos, nace en gran medida de la creatividad necesaria para conjugar los elementos de una configuración *multisustancial* y *multicódica*. La narratividad del film de ficción constituye un apoyo fundamental a nuestra investigación, porque la teoría narrativa proporciona modelos y estructuras definidas que utilizaremos a modo de términos independientes de una ecuación matemática: el relato es el punto de partida del análisis de los procesos de significación que lo articulan, y esos procesos son nuestras incógnitas. Partimos de las sustancias expresivas porque en ellas se realizan los significantes y se sustentan los códigos que intervienen en el texto fílmico, y porque constituyen la materialidad que condiciona el cine como medio artístico. Nuestro interés no está en el establecimiento de un molde normativo subyacente a todos los procesos textuales del cine, sino en mostrar las posibilidades poéticas de un medio de expresión que se basa en la combinación de significantes sustancialmente heterogéneos.

Objetivos:

Nuestra intención fundamental se concreta en los siguientes objetivos de investigación:

- Investigar el cine narrativo desde una perspectiva semiótica, para descubrir cómo se establecen las correspondencias entre la configuración significativa y los elementos de la historia y los aspectos del discurso.
- Analizar los procesos de significación necesarios en la creación del texto fílmico desde una perspectiva semiológica abierta.
- Establecer un modelo de análisis de la configuración fílmica que tenga en cuenta las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de la significación, así como la dimensión poética que incide en la construcción textual.
- Estudiar las sustancias expresivas que sustentan los significantes fílmicos y, a partir de su estudio, clasificar los códigos susceptibles de participar en la configuración textual.
- Descubrir y destacar las estrategias creativas que generan construcciones semióticas capaces de transmitir sentidos narrativos y producir, al mismo tiempo, el placer estético del texto.
- Abrir nuevas vías de investigación que completen, o bien trasciendan, este trabajo desde otros puntos de vista, como pueden ser estudios diacrónicos, empíricos o específicos.

Hipótesis:

-i) En los textos fílmicos, los significantes no sólo pueden vehicular significados según las reglas semánticas del sistema expresivo al que pertenezcan, sino que se combinan para formar parte de un significante más complejo, el de la configuración audiovisual del enunciado fílmico.

-ii) La configuración significativa de carácter complejo, resultante de la combinación de signos pertenecientes a distintos códigos, es capaz de articular, de manera simultánea, varios significados.

-iii) Las posibilidades de configuración son ilimitadas, por tanto no puede existir un código audiovisual del cine porque sería infinito. Por ello, la capacidad semántica de los textos fílmicos se debe a la intención creativa del autor y a la competencia interpretativa del espectador, a la producción individual, artística y cultural de signos.

-iv) El relato constituye el plano del contenido del hipercódigo fílmico: el imperativo representacional del medio cine implica que tanto los elementos de la historia como los aspectos del discurso sean articulados en el proceso de significación.

-v) Algunas configuraciones significantes, merced a su presencia reiterada en textos fílmicos a lo largo de la historia del cine, han adquirido tal grado de convención que la función semiótica entre sus significantes y significados ha quedado fijada en una especie de código cultural cinematográfico.

-vi) Los códigos cinematográficos del montaje, la escala de planos, los movimientos de cámara o el ángulo focal no aportan significados apriorísticos, sino que se constituyen en sistemas estructurados de señales que el hipercódigo fílmico asocia, en el proceso mismo, a significados con valor en la narración de cada texto fílmico.

Metodología de trabajo:

La investigación se estructura en tres grandes bloques:

-Teorías sobre el cine y estado de la cuestión.

En un primer apartado, que denominamos **Objeto fílmico**, estudiamos las distintas concepciones del cine en particular, y del audiovisual en general, a lo largo de la historia, desde diferentes perspectivas como la estética, la crítica, la historiografía, la filmología o la semiología: el cine como arte, como lenguaje, como huella de la realidad y, en la actualidad, como hibridación de medios y reflejo de la estética moderna de la fragmentación. Caracterizan el objeto fílmico: una implicación especial entre cine y realidad, su capacidad de significación, el montaje, el carácter narrativo, la creatividad artística y la heterogeneidad significativa del medio cinematográfico. El cine es un medio de expresión artístico capaz de registrar técnicamente significantes aprehensibles a través de los sentidos de la vista y el oído, por la aplicación de códigos de reconocimiento y de la percepción, que se configuran en discursos semióticos que son los textos fílmicos. El texto fílmico narrativo es un discurso en el que se reproducen y crean distintos tipos de signos y códigos interrelacionados que el espectador es capaz de interpretar, y cuyo sistema semántico está constituido por los elementos y aspectos del relato. Pero este proceso discursivo carece de un sistema semiótico previo, por lo que debemos suponer que dicho sistema se construye a la par que el proceso textual.

En el apartado **Objeto semiótico**, sentamos las bases teóricas del análisis de la significación del filme narrativo. Partimos de la concepción de la función semiótica como la relación que se establece entre una expresión y un contenido en el mismo momento del acto de lenguaje. Aplicamos al cine el estudio de las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática de todo signo de comunicación y, además, tenemos en consideración una dimensión poética que nace de la intención del autor y que condiciona el proceso de creación de los signos y del texto. Por otro lado, definimos la estructura narrativa como estructura semiótica, estudiamos sus componentes y las relaciones entre historia y discurso para postular el relato como sistema semántico del texto narrativo, ya que tanto los elementos de la historia como los aspectos del discurso deben ser vehiculados en el proceso de significación. Desde la perspectiva semiótica, el texto fílmico es acto de lenguaje, el film es narración. Las sustancias expresivas, registradas en la imagen técnica, sustentan los códigos que constituyen la configuración significativa del enunciado fílmico, al que

consideramos como la *locución* cuya fuerza *illocutiva* es narrar. De esta forma, el significado fílmico debe entenderse como *efecto narrativo* que construye el texto, tanto a nivel de la historia como del discurso.

Por último, en el apartado **Sustancias expresivas, signos y códigos**, definimos las sustancias que nuestro modelo tiene en cuenta (imagen, voz, música y sonidos); estudiamos los códigos susceptibles de participar en la configuración, a los que por ello denominamos códigos fílmicos, distinguiendo entre códigos estructurados y débiles según su especificidad semiológica, clasificándolos según las sustancias expresivas que puede sustentarlos y ejemplificando su integración en textos fílmicos concretos.

-Diseño de la investigación.

Nuestro modelo tiene como unidad de análisis el enunciado fílmico, como unidad de descripción el plano y como elemento básico de estudio la *función fílmica*. Definimos la función fílmica como una interrelación de códigos que adopta una forma de dependencia y que tiene un efecto o sentido narrativo determinado. Las funciones fílmicas pueden ser, respectivamente, interdependencias, determinaciones o constelaciones, según si los componentes de la función se presuponen mutuamente, de forma unidireccional o no lo hacen en la instauración del sentido. Establecemos una lista, no exhaustiva ni definitiva, de tipos de función fílmica según el efecto narrativo articulado: anclaje, causalidad, cohesión, connotación, elipsis, indicación, representación, etc. El análisis consta de tres fases: descripción semiológica que identifica los códigos concurrentes sustentados por cada sustancia; análisis semiótico de la configuración que describe y estudia las funciones fílmicas; y síntesis integradora de los resultados del análisis de funciones desde las perspectivas semántico-narrativa, pragmática, sintáctica, poética y textual.

-Análisis e interpretación de datos.

Analizamos una muestra de segmentos textuales de 27 filmes de distintas épocas, géneros y nacionalidades, seleccionados según criterios semiótico-narrativos: inicios y finales, instancias de la enunciación, tiempo y espacio del discurso, diálogos, etc. La valoración general de los datos obtenidos muestra que la función de representación es inherente al texto fílmico; que la denotación del relato se apoya, en gran medida, en funciones de indicación; o que la connotación forma parte de la mayoría de los textos analizados. Así mismo, se pone de manifiesto la potencialidad de la concurrencia simultánea de códigos en la configuración, la especial incidencia de algunos códigos como el lenguaje verbal y la música, o la presencia de algunos tipos de función debida a la especificidad del medio. Al valorar la concurrencia de los distintos códigos, constatamos la presencia de todos los tipos clasificados, la prevalencia de los códigos débiles, la eficacia significativa del lenguaje verbal y de los códigos culturales, la versatilidad de la música, o la existencia de códigos creados en el propio texto, como la imagen contextualizada del personaje o del espacio. Con los datos obtenidos profundizamos en el estudio de los distintos tipos funcionales y de las clases de dependencia que presentan. Dicho estudio muestra la necesidad de revisar la lista inicial de funciones fílmicas y efectos narrativos, en cuanto a la denominación, caracterización y pertinencia de algunos de ellos. Por último, señalamos las regularidades de los resultados según los criterios de selección y, aunque la muestra no puede ser representativa para ninguno de ellos, encontramos ciertas tendencias que merecerían la atención de un estudio específico.

Conclusiones.

Nuestras hipótesis iniciales se confirman, aunque bien es verdad que con algunas matizaciones, como el caso de la convención de ciertas configuraciones significantes, que necesitaría una investigación diacrónica, específica y empírica para su total confirmación.

Por otro lado, estructuramos las conclusiones generales en función de los aspectos más relevantes tratados en el trabajo: sustancias expresivas, códigos, función fílmica, selección textual y ausencia de sistema semiótico fílmico. Entre ellas, destacamos las siguientes:

- La cantidad, efecto, distribución y composición de las funciones fílmicas se debe a las características narrativas y textuales de los segmentos fílmicos, así como a la intención y creatividad del autor.

- Existen efectos específicos del medio fílmico y, por extensión, del audiovisual

- Según la distribución de dependencias de las funciones fílmicas, encontramos, básicamente, dos formas de la configuración: (i) aquellos textos con predominio de las interdependencias que basan la significación en la presentación escénica y dramatizada (showing); y (ii) textos con un alto porcentaje de determinaciones que incluyen el discurso verbal de un narrador (telling).

- En los segmentos analizados, el sonido musical nunca es un mero acompañamiento estético: la música se muestra altamente operativa en el discurso, tanto por su forma como por su contenido expresivo.

- Todo sistema de expresión o código que se transmita por los canales visual o sonoro es reproducible por la imagen técnica y, por tanto, puede integrar el texto fílmico.

- La ausencia de sistema conlleva el desarrollo de la creatividad en la producción signica y el despliegue de recursos para asegurar la comprensión de los enunciados.

- Aunque se pueden señalar regularidades que parecen desvelar la construcción del sistema semiótico de cada texto, y de que algunos de los procedimientos hallados forman paradigmas tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, dudamos de que el ese sistema sea independiente de las estructuras narrativas, pues estos paradigmas son puntuales y lo común es la correspondencia libre y con un fin narrativo determinado entre significantes y significados. El sistema único y específico de cada proceso textual fílmico está motivado por el relato. La propia narratividad, esencia del texto y también intención del autor, promueve estrategias creativas conducentes a la producción de funciones fílmicas con efectos semánticos que articulan el relato a partir de la libre combinación de códigos posibles.

Valoración y finalidad.

La amplitud del objeto de estudio y la falta de un sistema semiótico previo han determinado una metodología de estudio eminentemente deductiva. La singularidad de cada texto ha condicionado, en algunas ocasiones, una aplicación sesgada del análisis. Pero el estudio y valoración de los datos ha permitido una mejor delimitación y caracterización de las categorías del modelo o ha puesto en evidencia los puntos de mejora. Esta investigación ha servido para poner a prueba un modelo general de análisis semiótico del filme y, al mismo tiempo, para señalar las vías de estudio conducentes a completar una categorización que permita su aplicación rigurosa e inductiva a cualquier texto fílmico.

El eje central del análisis ha sido la función fílmica como interrelación de códigos que compone la cadena sintagmática y en la que se concreta la configuración signifiante. Ponderamos la función fílmica como herramienta esencial del análisis de la configuración fílmica, pero valoramos la necesidad de desligar su caracterización del efecto narrativo que vehicule, pues una misma función puede conllevar varios efectos. Las funciones fílmicas deben definirse por la clase de dependencia que impere en la relación de sus componentes. De esta forma, podemos elaborar una lista de efectos narrativos independiente de las funciones fílmicas, susceptible de ampliarse, de contener descripciones rigurosas y de soportar clasificaciones según distintos criterios, como el nivel de la significación o del relato en que operan.

Por último, debemos señalar que nuestro estudio abre numerosas vías de investigación, pues sus conclusiones implican, en muchos casos, puntos de partida para

nuevos estudios. Nuestro modelo de análisis aporta una novedad al estudio del texto audiovisual porque se centra en el enunciado mismo y permite una segmentación basada en entidades de significación.

PALABRAS CLAVE

Discurso audiovisual, narrativa audiovisual, sustancias expresivas, texto fílmico.

SUMMARY

Every process of communication presupposes the existence of a code that establishes the correspondence between the signals shown by the signifiers and the meanings they transmit, as well as the relations among the sign entities so created. Audiovisual communication does not count on a prior code, however, cinema or television produce texts which are understandable by the audience. Audiovisual discourse is registered in the technical image that it produces and it reveals different codes, whose interrelation results in the messages it intends to convey. The main purpose of this essay is to build up a model of analysis that accounts for the signifying settings in audiovisual text, which includes different codes and several expressive substances. For this purpose, we focus on fiction and narrative film texts, due not only to their proved ability to tell stories, but also to their artistic nature, which, we presume, arises mainly from the necessary creativity to combine the elements of a *multisubstance* and *multicode* setting. Narrativity of fiction films represents a key support for our research, because the narrative theory provides us with defined structures and models that we will be using as independent terms as in a mathematical equation: the narration is the starting point when analyzing the processes of signification that realize it, and those processes are our question marks. We start from the expressive substances because signifiers are materialized in them and codes taking part in the film text support on them, and moreover they represent the material nature that determines cinema as an artistic medium. Our interest is not in establishing an underlying regulatory pattern to all text processes in cinema, but rather in showing the poetical chances of a means of expression based on the combination of materially heterogeneous signifiers.

Objectives:

Our main purpose gathers the following researching aims:

- Researching narrative cinema from a semiotic point of view, in order to find out how correspondences are established between the signifying setting and the elements of story and the facets of discourse.
- Analyzing the necessary meaning processes when creating the film text from an open semiologic perspective.
- Establishing a model of analysis of film setting that takes into account the semantic, syntactic and pragmatic dimensions of signification, as well as the poetical dimension that affects the textual construction.
- Looking into the expressive substances that maintain the film signifiers, and from their examination, classifying the codes able to take part in textual setting.
- Finding out and emphasizing the creative strategies that generate constructions capable of conveying narrative senses and at the same time, produce the aesthetic pleasure in text.

- Opening new ways for research that complete, or extend, this essay from other point of view, such as specific, empirical or diachronic studies.

Hypothesis

- i) In film texts, signifiers can not only convey meanings according to the semantic rules of the expressive system they belong, but also they can match to take part of a more complex signifier, that of the audiovisual setting of the film utterance.
- ii) The complex signifying setting, resulting from the combination of signs belonging to different codes, is able to produce several meanings simultaneously.
- iii) Setting possibilities are unlimited, therefore an audiovisual code cannot be possible because it would be boundless. That is why the semantic ability of film texts is due to the creative intention of the author and to the audience's interpretative ability, the individual, artistic and cultural production of signs.
- iv) The narration represents the level of content in the film hypercode: the necessary featuring aspect in films involves that the elements of story as well as the facets of discourse are realized in the signification process.
- v) Some signifying settings, thanks to their repeated presence in film texts all through history of cinema, have taken on such a level of convention that the semiotic function between their signifiers and meanings has become a kind of cultural film code.
- vi) Cinematic codes (montage, scale of shots, camera movements or focal angle) do not contribute a priori meanings, but rather they become structured systems of signals that the film hypercode links, in the process itself, with valuable meanings when narrating each film text.

Working methodology

Research has been structured in three main chapters:

-Theories on cinema and the state of the question

In the first section, we have called **Film Object**, we look into the several conceptions on cinema in particular, and on the audiovisual film in general, all through history, from different points of view such as the aesthetical, the critical, historiography, film-making or semiology: film as an art, as a language, as a trace of reality, and nowadays, as the hybridization of means and reflection of the modern aesthetics of fragmentation. Main features of the film object are: a special involvement between films and reality, its ability for meaning, the montage, its narrative feature, the artistic creativity and the signifying heterogeneous nature of the film medium. Cinema is an artistic means of expression able to technically record signifiers through the senses of sight and hearing, by means of applying the recognition codes and perception, which become semiotic speeches that result in the film texts. The narrative film text is a speech in which several kinds of interrelated signs and codes are created and reproduced, these being understood by the audience. Film text's semantic system is made up the elements and facets of narration. But this speech process lacks a prior semiotic system, that is why we must assume that such a system is developed at the same time as the text process.

In section **Semiotic Object**, theoretical bases of analysis of signification in narrative film, are established. We start from the concept of the semiotic function as the relationship between a certain expression and a certain content at the right moment of the language act. We apply to films the study of syntactic, semantic and pragmatic features involved in every communication sign, and moreover, we take into account the poetical dimension that arises

from the author's intention and which determines the process of creation of signs and text. On the other hand, we define the narrative structure as a semiotic structure, we also look into its elements and connections between story and discourse in order to put forward the narration as a semantic system of the narrative text, since the elements of story as well as the facets of discourse must be transmitted in the signification process. From the semiotic point of view, the film text is a language act, film text is narration. The expressive substances, recorded in the technical image, support the codes which become the signifying setting of the film enunciation, which we consider to be the *locution act* whose *illocutive act* is narrating. Thus, the film meaning must be understood as the *narrative effect* that builds up the text, at a story level as well as at a discourse level.

Finally, in section **Expressive substances, signs and codes**, we define the substances that our model takes into account (image, voice, music and sounds); we examine those codes liable to take part in the setting, that is why they are called film codes, telling apart structured codes from weak codes according to their semiologic specific nature, sorting them according to those expressive substances that can be uphold them and illustrating their integration in specific film texts.

-Research design

Our model has got the film utterance, as the analysis unit, the shot as the description unit and the *film function* as the basic element to be examined. We define the film function as the interrelation of codes that takes on a kind of dependence and has got a particular narrative sense. Film functions can be, respectively, interdependences, determinations or constellations, depending on whether the elements of function presuppose reciprocally, in a one-direction way or they don't when setting up the sense. We establish a list, neither thorough or definite, of types of film function according to the articulated narrative effect: anchoring, causality, cohesion, connotation, ellipsis, instruction, representation, etc. Analysis is composed of three stages: semiologic description which identifies those concurrent codes supported by each substance; semiotic analysis of the setting which describes and examines the film functions; and synthesis from semantic-narrative, pragmatic, syntactic, poetical, and textual point of view.

-Analysis and interpretation of data

We analyze a sample of textual fragments taken out of 27 films of several ages, genres and nationalities, selected according to semiotic-narrative criteria: beginnings and ends, instances of enunciation, time and space in discourse, dialogues, etc. The general assessment of the obtained data shows that representation function is attached to the film text; that the denotation of the story is supported, mostly, by functions of indication; and that connotation takes part of most of analyzed texts. In the same way, the following facts are made clear: the potentiality of the simultaneous concurrence of codes in the setting, the special relevance of some codes such as the spoken language and music, or the presence of some kinds of function due to the specific nature of this medium. When assessing the concurrence of different codes, we can state the presence of all classified types, how the weak codes prevail, the signifying effectiveness of spoken language and cultural codes, the versatility of music, or the existence of codes created in text itself. With obtained data, we go deeply into the study of different functional types and sorts of dependence they show. Such a study reveals the need to review the initial list of film functions and narrative effects, in what refers to naming, characterization and the relevance of some of them. Finally, we point out the regularity of results according to selection terms, and although the sample examined does not represent any of them, we find certain trends worthy of a specific research.

Conclusions

Our hypothesis have been confirmed, although some clarifications are required, such as the case of the convention of certain signifying settings, which would need an empirical, specific and diachronic research to be fully confirmed. On the other side, general conclusions have been structured according to the most revealing aspects dealt with in the herein essay: expressive substances, codes, film function, textual selection, and the absence of a semiotic film system. Among them, we highlight the following ones:

- The amount, effect, distribution and composition of film functions are due to the textual and narrative features of film fragments, as well as to the author's intention and creativity.
- There are specific effects of the film medium, and by extension, of the audiovisual medium.
- According to distribution of dependences in film functions, we find, basically, two types of settings: (i) those texts with prevalence of interdependence which base the meaning on stage and performed presentation (showing); (ii) texts with a high percentage of determinations that include the verbal speech of a narrator (telling).
- In analyzed segments, musical sound is never a simple aesthetical accompaniment: music proves to be highly productive in discourse, because of its form and its expressive content.
- Every system of expression or code transmitted through visual or sound channels, can be represented by the technical image, and therefore, can integrate the film text.
- The absence of a system involves the development of creativity in terms of sign production and the display of resources ensure that enunciation is understood.
- Although it is possible to point out some regularities that seem to reveal the build-up of the semiotic system of each text, and that some of the procedures found make paradigms at the level of content as well as at the level of expression, we doubt that the system is independent of narrative structures, since these paradigms are isolated cases and the regular fact is the free correspondence and with a particular narrative purpose between signifiers and meanings. The specific and unique system in each film textual process is caused by the narration. The narrative nature, the essence of text and also the author's intention, promote creative strategies that lead to the production of film functions with semantic effects that join together the narration, starting from the free combination of possible codes.

Assessment and purpose

The extent of the object examined and the lack of a prior semiotic system have brought about a methodology of study mainly deductive. The special features of each text has determined, sometimes, a biased implementation of the analysis. But the research and assessment of data have allowed a better delimitation and characterization of the model's categories, or else have made clear the points to be improved. This research has been useful to try a general model of semiotic analysis of films, and at the same time, to point out the steps to follow which can lead to complete a certain categorization that allows its rigorous and inductive implementation to any film text.

The backbone of this analysis has been the film function as the interrelation of codes that composes the syntagmatic chain and realizes the signifying setting. We consider the film function as the essential tool when analyzing the film setting, but we see the need to detach its characterization from the conveying narrative effect, since one function itself can involve several effects. Film functions must be defined according to the type of dependence

that rules in the relation among its components. In this way, we can make a list of narrative effects, being independent from film functions, capable of being extended, of containing rigorous descriptions and of bearing classifications according to different criteria, such as the level of meaning or the narration in which they work.

To end up with, it must be pointed out that our study lets a lot of ways of research open, since conclusions imply, in many cases, starting points for new research approaches. The pattern for our analysis brings a novelty to the study of the audiovisual text, because it focuses on the utterance itself and it allows a segmentation based on signification entities.

KEYWORDS

Audiovisual discourse, audiovisual narrative, expressive substances, film text.

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN	5
2. TEORÍAS SOBRE EL CINE Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
2.1. Objeto fílmico.	9
2.1.1. El séptimo arte.....	9
2.1.2. El montaje como sintaxis.	10
2.1.3. Visiones intelectuales del cine.	11
2.1.4. La semiología del cine.....	14
2.1.5. El cine huella de la realidad.	22
2.1.6. El estudio del audiovisual.	24
2.1.7. El cine en el siglo XXI.	26
2.1.8. Recapitulación. Características del objeto fílmico.	28
2.2. Objeto semiótico.	41
2.2.1. La función semiótica.	41
2.2.1.1. Sintaxis.	43
2.2.1.2. Pragmática.	45
2.2.1.3. Semántica.....	60
2.2.1.4. Poética.	64
2.2.2. Forma y sustancia.....	67
2.2.3. La estructura narrativa.....	69
2.2.4. Esquema semiótico del texto fílmico.	73
2.2.5. Disciplinas auxiliares.	75
2.3. Sustancias expresivas, signos y códigos.	78
2.3.1. Las sustancias.....	79
2.3.2. Clasificación de las sustancias fílmicas.	79
2.3.2.1. Imagen.	81
2.3.2.2. Voz.....	84
2.3.2.3. Música.	86
2.3.2.4. Sonidos.	88
2.3.3. Los signos.....	90
2.3.4. Los códigos.	92
2.3.5. Clasificación semiológica de las sustancias expresivas y los códigos fílmicos.....	94
2.3.6. Modelos taxonómicos.	96
2.3.6.1. Códigos no articulados	96
2.3.6.2. Códigos articulados con significados finitos	98
2.3.6.3. Códigos articulados con significados infinitos no superponibles.....	100

2.3.6.4. Códigos articulados con significados infinitos y sinonimias calculables.	101
2.3.6.5. Códigos articulados con significados infinitos y sinonimias incalculables.	102
2.3.6.6. Códigos débiles.....	104
2.3.6.7. Semias heterogéneas.....	118
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	121
3.1. Objeto formal.....	121
3.2. Objetivos.....	122
3.3. Hipótesis.	123
3.4. Metodología.....	124
3.4.1. Unidad de análisis. El enunciado fílmico en segmentos textuales.	124
3.4.2. Unidad de descripción. El plano.	124
3.4.3. Descripción del método. La función fílmica.....	126
3.4.4. Modelo de interrelaciones de Hjelmslev.....	127
3.4.5. Corpus de análisis.....	128
3.4.6. Descripción del modelo de análisis.....	132
3.4.7. Precisiones terminológicas y de notación.	146
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS.....	148
4.1. Análisis de segmentos fílmicos.....	148
4.1.1.- <i>American gangster</i> (2007) de Ridley Scott.....	150
4.1.2.- <i>Azul oscuro casi negro</i> (2006) de Daniel Sánchez Arévalo.	158
4.1.3.- <i>Camino a la perdición</i> (2002) de Sam Mendes.	183
4.1.4.- <i>Chicken run: evasión en la granja</i> (2000) de Nick Park y Peter Lord.	239
4.1.5.- <i>Cómo ser John Malkovich</i> (1999) de Spike Jonze.....	258
4.1.6.- <i>Con la muerte en los talones</i> (1959) de Alfred Hitchcock	271
4.1.7.- <i>Easy rider</i> (1969) de Dennis Hopper	297
4.1.8.- <i>El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford</i> (2007) de Andrew Dominik.....	305
4.1.9.- <i>El fuera de la Ley</i> (1976) de Clint Eastwood.....	323
4.1.10.- <i>El gran Lebowski</i> (1998) de Joel Coen	334
4.1.11.- <i>El nombre de la rosa</i> (1986) de Jean-Jacques Annaud.....	345
4.1.12.- <i>El secreto de sus ojos</i> (2009) de Juan José Campanella	360
4.1.13.- <i>Fahrenheit 451</i> (1966) de François Truffaut	375
4.1.14.- <i>Hable con ella</i> (2002) de Pedro Almodóvar	405
4.1.15.- <i>Johnny cogió su fusil</i> (1971) de Dalton Trumbo.	422
4.1.16.- <i>La piel que habito</i> (2011) de Pedro Almodóvar	444
4.1.17.- <i>Largo domingo de noviazgo</i> (2004) de Jean-Pierre Jeunet.....	451

4.1.18.- <i>Lejos de la tierra quemada</i> (2008) de Guillermo Arriaga.	467
4.1.19.- <i>Los girasoles ciegos</i> (2008) de José Luis Cuerda.	482
4.1.20.- <i>Los olvidados</i> (1950) de Luis Buñuel.	497
4.1.21.- <i>M, el vampiro de Düsseldorf</i> (1931) de Fritz Lang.	514
4.1.22.- <i>Misterioso asesinato en Manhattan</i> (1993) de Woody Allen.	535
4.1.23.- <i>Ninotchka</i> (1939) de Ernst Lubitsch.	542
4.1.24.- <i>Seda</i> (2007) de François Girard.	552
4.1.25.- <i>Slumdog millionaire</i> (2008) de Danny Boyle.	566
4.1.26.- <i>Tierra y libertad</i> (1995) de Ken Loach.	574
4.1.27.- <i>Traidor en el infierno</i> (1953) de Billy Wilder.	587
4.2. Cuantificación, valoración e interpretación de datos.	597
4.2.1. Valoración general.	597
4.2.2. Concurrencia de los códigos.	601
4.2.3. Tipos funcionales.	624
4.2.4. Clases de interrelaciones: interdependencias, determinaciones y constelaciones.	655
4.2.5. Criterios de selección.	667
5. CONCLUSIONES.	683
5.1. Contraste de hipótesis.	683
5.2. Conclusiones generales.	686
6. DISCUSIÓN Y VALORACIÓN.	693
7. APLICACIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS. MODELO FINAL.	707
7.1. Finalidad.	707
7.2. Modelo final.	708
8. FUENTES.	710
8.1. Referencias bibliográficas.	710
8.2. Bibliografía consultada.	718
9. ÍNDICES ANALÍTICOS.	721
9.1. Índice de filmes.	721
9.2. Índice de tablas y figuras.	724
9.2.1. Tablas.	724
9.2.2. Figuras.	724
10. ANEXOS.	729
ANEXO I: Funciones fílmicas por efectos y filmes.	730
ANEXO II: Copia digital y reproducción vidográfica de los segmentos analizados.	769

1. PRESENTACIÓN

Desde que el hombre del Paleolítico pintó sobre las paredes de cuevas y abrigos, el arte ha tratado de contener, ceñir y comprender la vida. Espacio, conocimiento, creencias, tiempo, enseñanza, rebeldía, complacencia, redención y cualquier otro aspecto del mundo exterior e interior del hombre han tenido reflejo en las distintas manifestaciones artísticas. La especie humana ha progresado como ninguna otra en la fabricación y utilización de herramientas para dominar la naturaleza, un proceso cuyo único fin es amoldar el universo a sus proporciones y medidas. El arte es un remedo de ese supuesto dominio, pues supone la construcción de mundos en los que la persona es el centro sobre el que gravitan reglas, intenciones y significados.

La invención del cinematógrafo –una herramienta que permitió dominar el movimiento– en las postrimerías del siglo de la ciencia y los inventos, permitió la eclosión de una nueva forma artística, capaz de representar al hombre y su mundo como nunca se había hecho antes: todas las artes tienen cabida en una pantalla cinematográfica, todas las historias fílmicas se perciben como vívida ilusión. Al mismo tiempo, el cine es prueba definitiva del antropocentrismo del arte, porque no existe film de ficción que no contenga la figura humana, aún cosificada o animalizada, signo del ser pensante y actuante que es el hombre.

El cine es, pues, un sistema de expresión del pensamiento humano. Una forma de comunicación en la cual el autor-emisor, a través del texto fílmico, transmite mensajes comprensibles por el receptor-espectador. Los relatos fílmicos cuentan historias humanas con las que el espectador puede establecer una relación empática y sentirse identificado con los actantes que las viven. Como bien apunta el profesor García García (2011):

Los relatos versan sobre la vida, que puede ser vivida desde la perspectiva empática surgida entre los actores de la historia y los lectores y los autores de la misma. Estas relaciones se fundan desde la perspectiva de la ética narrativa en el tipo de obligaciones pragmáticas originadas según el tipo de naturaleza textual, tipos de autoría y tipos de recepción.

...

Para los textos de ficción los autores están obligados a generar y mantener la lógica del relato que se ha establecido para la construcción del texto, de esta forma los lectores establecen un pacto de lectura fundado en la verosimilitud. (p. 14).

Pero el autor no tiene la posibilidad de acudir a un sistema de señalización o código específico, para seleccionar, entre sus repertorios finitos, los signos que compongan su texto ni las reglas que coordinen sus relaciones. Se ha escrito mucho sobre el supuesto carácter lingüístico del cine, se le ha comparado con el lenguaje verbal articulado (el sistema de comunicación más potente y formalmente estructurado de que se sirve el hombre) y se ha comprobado su mutua disimilitud, lo que lleva a pensar que no existe lenguaje audiovisual. García Jiménez (1993) resume la cuestión:

Para la existencia de un verdadero lenguaje han de darse, al menos, estas tres condiciones: finitud de los signos, posibilidad de incluirlos en un repertorio léxico y precisa determinación del conjunto de reglas que rigen su articulación. En el lenguaje audiovisual no se dan ninguna de estas tres condiciones. (p. 17).

Aún así, debemos tener presente que toda forma de comunicación presupone procesos de codificación y decodificación que tienen como base un código común. Es decir, el pensamiento sólo es transmisible en la medida en que puede ser vehiculado por señales compartidas por emisor y receptor. Por consiguiente debemos entender el término *lenguaje* en sentido amplio, como *sistema de expresión* válido para comunicar. Como establece Mitry (1978):

Un lenguaje es un medio de expresión cuyo carácter dinámico supone el desarrollo temporal de un sistema *cualquiera* de signos, imágenes o sonidos, siendo objeto de la organización dialéctica de este sistema expresar o significar ideas, emociones o sentimientos comprendidos en un pensamiento motriz del que constituyen modalidades efectivas. (p. 59).

La etiqueta *medio de expresión* se acomoda a cualquier concepción del arte. Ese carácter dinámico y temporal del sistema de signos de que habla Mitry, cumple la función comunicativa del código y, a la vez, permite la singularidad de la creación artística. El cine como medio de expresión, si bien no cuenta con un sistema *sígnico* específico, se vale de otros códigos y sistemas semiológicos, crea nuevos signos, aunque sea sólo de forma transitoria, y los combina entre sí, en una configuración que puede multiplicar la significación y las funciones semánticas de los enunciados.

El autor del texto fílmico debe crear mensajes comprensibles por su receptor-espectador, debe prever y determinar la decodificación que este hará del mensaje propuesto. Para ello produce y combina signos aprehensibles por los sentidos de la vista y el oído. Además, hay que tener en cuenta que los significantes del discurso audiovisual pueden construirse con distintas sustancias: imagen, voz, música y sonidos. Esta heterogeneidad posibilita la utilización de gran variedad de códigos, impide la formalización de un sistema apriorístico y favorece la creatividad artística. Por esto, este trabajo pretende adentrarse en la investigación del audiovisual a través de la heterogeneidad sustancial de sus significantes, porque el estudio de las sustancias expresivas del texto fílmico supone un acercamiento a este en su doble dimensión: *significante-comunicativa* y *artística-creativa*. El objetivo fundamental de esta investigación es la formulación de un modelo de análisis del texto fílmico que dé cuenta de los procedimientos discursivos que lo constituyen y lo convierten en objeto significativo, a la vez que estético.

En los últimos tiempos se observa una disminución de trabajos de naturaleza semiótica centrados en el texto fílmico, frente a otras perspectivas de análisis cinematográfico, como pueden ser los estudios culturales que se ocupan de aspectos sociales concretos (Marzal Felici, 2007). El estudio de los mecanismos formales que convierten el film en objeto semiótico se ve relegado por aproximaciones al objeto cinematográfico que, para Zunzunegui (2007), se basan en una veneración excesiva del dato empírico, en una fe ciega en la reconstrucción del contexto cultural y en un retorno al *biografismo* como medios explicativos¹. No serán estas las bases epistemológicas de nuestro modelo de análisis, pues este debe orientarse hacia la explicación de los procesos significantes que configuran el texto en sí mismo. Por ello, no serán objetos

¹ Constituye una interesante excepción en este panorama, la obra colectiva *Análisis de secuencias*, nacida como proyecto didáctico abierto, elaborada por estudiantes y docentes de la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y de la cual se han editado dos volúmenes: Rajas y Mateos (Coords.) (2013) y Rajas, Gértudix y Álvarez (Coords.) (2014).

centrales de nuestro estudio ni el entramado económico e industrial del cine, ni la utilización ideológica, sociológica o historiográfica de los filmes.

Nuestro objeto de investigación es el texto fílmico como creación artística capaz de articular historias dentro del universo humano. Así pues, ceñiremos el estudio a los filmes narrativos, aquellos comúnmente conocidos como películas de ficción. La intención no es acotar el objeto hasta reducirlo a dimensiones más manejables, pues, a lo largo de la historia del cine, la mayor parte de los filmes son de este tipo. Se trata de estudiar un fenómeno creativo de probado carácter semiótico que, a través de una serie de signos, es capaz de transmitir mensajes que son las historias.

Por otra parte, la narratividad de estos textos constituye un apoyo fundamental a nuestra investigación y, como veremos, un elemento básico en la creación de sus sistemas semióticos. La teoría narrativa nos proporcionará modelos y estructuras definidas que utilizaremos a modo de términos independientes de una ecuación matemática: el relato es el punto de partida del análisis de los procesos de significación que lo articulan, y esos procesos son nuestras incógnitas. Porque como señala Hjelmslev (1974): “Lo importante no es la división del objeto en partes, sino la conducta del análisis, de modo que se acomode a las dependencias mutuas entre esas partes y nos permita dar adecuada cuenta de ellas” (p. 40).

Me propongo analizar los procesos de semiosis necesarios en la creación del texto fílmico. Dichos procesos implican la producción de signos, la formalización de los significantes a partir de las sustancias de expresión, y su puesta en relación con los significados narrativos. Además, como nos enfrentamos a procesos textuales, hemos de tener en cuenta las correlaciones discursivas entre los signos producidos. En el filme, la existencia de distintas sustancias expresivas multiplica tanto las posibilidades de producción como de combinación de signos. Lo que nos hace prever que, aunque encontremos ciertas regularidades en los procedimientos sígnicos de diferentes filmes, no se puede llegar a formular reglas de tipo gramatical aplicables a todos los textos cinematográficos.

Pero, nuestro interés no es el establecimiento de reglas lingüísticas normativas que constituyan un sistema único y subyacente a todos los procesos textuales del cine. Por el contrario, al intentar mostrar las posibilidades poéticas de un medio de expresión que se basa en la combinación infinita de significantes sustancialmente heterogéneos, descartamos la existencia, al menos definitiva, de cualquier tipo de molde normativo. Se trata de demostrar que el cine, como medio de expresión, es capaz de transmitir significados comprensibles por el espectador, gracias a la construcción y correlación de signos y códigos a partir de materiales visuales (imágenes) y sonoros (música, voz y sonidos no musicales).

Esta perspectiva huye de la búsqueda de una supuesta especificidad del cine, y, más bien, celebra su evidente heterogeneidad. Es en este punto, a mi entender, donde se encuentran el interés y la originalidad que pueda tener el presente trabajo, porque es un acercamiento global al texto fílmico, desde una perspectiva semiótica, sin fines gramaticales ni axiomáticos.

El camino de la investigación seguirá los siguientes pasos:

- Acercamiento a distintas concepciones y teorías semiológicas sobre el cine, para delimitar en lo posible el objeto fílmico y asimilar todo lo útil a nuestra investigación.
- Explicación de los postulados semióticos de base y la presentación de las disciplinas semiológicas a tener en cuenta en el análisis.
- Estudio y clasificación de las sustancias expresivas, de los signos y de los códigos producibles, y su ejemplificación en textos fílmicos.
- Diseño de un modelo de análisis adecuado a los fines propuestos.
- Y análisis de un extenso corpus de enunciados parciales, representativos de diferentes aspectos discursivos.

Una vez realizado el análisis e interpretados los datos que de él se obtengan, llegaremos a ciertas conclusiones que valoraremos en términos antropométricos de adquisición y utilidad del conocimiento. Porque si el arte es una proyección del pensamiento humano que contiene inquietudes vitales, el estudio de las manifestaciones artísticas es un intento de comprender al hombre y su pensamiento.

Es imprescindible, antes de comenzar el estudio, hacer la siguiente aclaración terminológica y de alcance: estudiaremos aquí el texto fílmico narrativo de ficción, al que, desde ahora, nos referiremos como *filme*, *film* o *texto fílmico*. Utilizaremos la palabra *cine* para referirnos tanto al medio de expresión como al conjunto de los filmes. Y llamaremos *películas* a las obras cinematográficas de autores concretos, tituladas, fechadas y dadas al público, que contienen los textos que constituyen el objeto de nuestro estudio.

2. TEORÍAS SOBRE EL CINE Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo sentaremos las bases teóricas de nuestro análisis posterior. Primero estudiaremos algunos acercamientos al cine desde la teoría del arte, la semiología, la historiografía, la teoría cinematográfica y los propios cineastas. En un segundo apartado trataremos el objeto fílmico como objeto de estudio de la teoría semiótica, explicando cómo el film puede ser analizado desde las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática, sin olvidar una dimensión poética que aparece como transversal a todas las anteriores. Por último, habrá que definir las sustancias expresivas que se utilizan en los filmes, así como identificar y clasificar los sistemas y códigos que a partir de ellas se producen, para construir modelos taxonómicos y categorías utilizables en el análisis.

Estas páginas deben servir para abonar el conocimiento, descubrir herramientas idóneas para el trabajo, definir los puntos de partida y para identificar las disciplinas auxiliares útiles a nuestro propósito de investigación. No se pretende criticar las teorías expuestas ni demostrar errores en sus postulados, sino recoger sus aportaciones al análisis del cine, y, especialmente, a nuestro estudio.

2.1. Objeto fílmico.

2.1.1. El séptimo arte.

Ricciotto Canudo es considerado uno de los primeros teóricos del cine por la publicación de su *Manifiesto de las siete artes* al comienzo de la segunda década del siglo pasado (Castro 1991; Gubern 2003). En él concebía el cine como un arte superior, propio de un tiempo de descubrimientos técnicos y síntesis de las tradicionales artes del espacio y del tiempo. La pintura y la escultura estarían contenidas en la arquitectura; la poesía y la danza, en la música. El cine, definido como arte plástica en movimiento, englobaría tanto unas como otras, pues expresa la dimensión plástica de pintura, escultura y arquitectura, y la dimensión rítmica de poesía, danza y música. Esta síntesis confiere al cine el poder “para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes” (Canudo citado por Vías, 2006). Pero el cine no es la simple suma de las diversas artes, pues Canudo cree que la gran obra de arte cinematográfica se consigue cuando el realizador aúna la expresión del poeta, del músico y del pintor de un modo nuevo, distinto al de las demás artes, que es el propio del cine (Urrutia, 1976). Fue un planteamiento ciertamente innovador en una época en la que el cine apenas había dejado de ser una atracción de feria, pero debió influir en el público y los cineastas, de tal manera que en los siguientes años, el cine, tanto europeo como americano, alcanzó un extraordinario nivel artístico.

Gubern (2003) señala como primera formulación madura sobre el cine la del autor húngaro Béla Balázs y su libro *El hombre visible o la cultura del cine*, de 1924. Balázs (2013) ve en el cine un lenguaje internacional, no supeditado al conocimiento de un idioma concreto. Esto supone una nueva cultura, la de la imagen (por oposición a la cultura tradicional literaria que nace con la invención de la imprenta). “El cine es el que volverá a conferir visibilidad inmediata al hombre, sepultado bajo los conceptos y las palabras” (Balázs, 2013, p. 20). Naturalmente, esta concepción se inscribe en la época del cine *mudo* que, en gran medida, basa su potencialidad comunicativa en el gesto y la expresión corporal de los actores. Para Balázs, el cine es un arte nuevo, merecedor de

una reflexión teórica, que reclama la atención de la Estética y la Teoría del arte porque es un hecho de consecuencias sociales y psíquicas profundas. Nunca un arte tuvo tanta difusión como el cine, ningún sistema de expresión tuvo nunca tanto público. “El cine es *el arte popular* de nuestro siglo. No en el sentido, lamentablemente, de que surja del espíritu del pueblo, sino que el espíritu del pueblo surge de él” (Balázs, 2013, p. 9). Según Gubern (2003, p. 135), los elementos que, para Balázs, hacen del cine un arte son el primer plano, el encuadre (o porción de realidad elegida por el director para expresar su voluntad subjetiva) y el montaje (mediante el cual los encuadres se combinan como las palabras de un texto literario). Entre esos elementos, Balázs (2013) privilegia el primer plano: “la condición técnica de la mímica y por consiguiente del cine artístico de primer nivel” (p. 56), “una indicación muda de lo importante y significativo” (p. 59), “la mirada más profunda, ... la poesía del cine” (p. 62).

2.1.2. El montaje como sintaxis.

Jean Epstein, quien para Mitry (1978) fue el primer teórico del cine, en sus ensayos publicados al principio de la década de 1920 señala el montaje como elemento fundamental de la expresión cinematográfica. Son años en los que este procedimiento de combinación de imágenes se había consolidado de tal manera que contribuyó decisivamente a la madurez expresiva alcanzada por el *gran cine mudo*. Sánchez-Biosca (1990) distingue tres modelos de representación cinematográfica basados en diferentes estrategias discursivas, entre las que se incluye el montaje, establecidos tras la Primera Guerra Mundial, aunque no de forma estanca y excluyente: el modelo *narrativo-transparente* propio de Hollywood, que articula un montaje oculto por los procedimientos de *récord* para producir la impresión de un espacio no segmentado; el modelo *hermético-metafórico* reconocible en filmes del llamado *expresionismo alemán*, que utiliza el montaje como sucesión obligada de planos concebidos como plenos de significación en sí mismos; y el modelo *analítico-constructivo* que encuentra sus mejores ejemplos en el cine soviético, y cuyo montaje trata de crear un conflicto dialéctico entre los planos.

El término montaje proviene del mundo de la técnica industrial y se incorpora a las artes plásticas, en el periodo de entreguerras, como concepto teórico centrado en la construcción de la obra de arte (Benet, 2006). David W. Griffith, sistematizando los logros de pioneros como Edwin S. Porter o los cineastas de la *Escuela de Brighton*, había explotado las posibilidades expresivas y narrativas del montaje en sus películas, pero es el cine soviético, por sus aportaciones tanto prácticas como teóricas, el que confiere un estatus cuasi gramatical al montaje.

Tras la Revolución Bolchevique, el gobierno soviético nacionalizó la industria cinematográfica y la apoyó como instrumento propagandístico. El propio Lenin llegó a decir que el cine era el arte más importante para el Estado (Cousins, 2005). En 1919 se fundó el Instituto Estatal de Cinematografía o Escuela de Cine de Moscú que dirigió Lev Kuleshov. En esta institución teorizaron sobre la representación fotográfica de la realidad y la posibilidad de modificar su significado mediante el montaje, estudiando películas como *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith (Parkinson, 1998). Kuleshov demostró que una misma imagen puede tener sentidos distintos dependiendo de las imágenes con las que se combine (el famoso *efecto Kuleshov*). Por su parte, Sergei M. Eisenstein, la figura más prominente del cine soviético, estudió en esta escuela y llevó a la práctica sus planteamientos teóricos, utilizando el *montaje de atracciones*.

Eisenstein es a la vez cineasta y teórico del cine, director de teatro, estudioso de las lenguas y políglota. Ivanov (1976) nos acerca a la figura del Eisenstein teórico en el ensayo *Eisenstein y la lingüística estructural moderna*. En los años del mudo, el autor de *El acorazado Potemkin* (1924) abogó por un montaje corto, rítmico y nítido, que por asociación de las representaciones llegara a designar conceptos abstractos. Es el procedimiento de las lenguas jeroglíficas del Extremo Oriente que él conocía bien. Eisenstein consideraba que la creación de sentido emocional y racional en el espectador se conseguía por medio de las colisiones producidas tanto en el interior de los planos como en la unión de planos y fragmentos (Fernández, 2011), porque el espectador obtenía una imagen unificadora de la relación de las representaciones, opuestas en alguna dimensión, que traducía la metáfora visual propuesta.

Sin embargo, en la época del sonoro cesa su insistencia por el montaje corto, pues el sonido puede asumir las funciones significativas y rítmicas que aquel tenía en el mudo (Ivanov, 1976). Reconoce que la estructura de montaje de contrapunto corresponde a una época de juventud del cine. Ahora los movimientos de cámara y la composición en profundidad sustituyen a la continua sucesión de planos. Pero Eisenstein incluía estos procedimientos al hablar de montaje, porque entendía este como la sintaxis audiovisual del cinematógrafo. Sintaxis entendida en el sentido semiológico de reglas de asociación de cualquier tipo de signos.

En el modelo fílmico de Eisenstein (y del cine soviético de su tiempo, aunque bajo concepciones diversas) el montaje es el núcleo de la expresividad del cine, el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Pero no debemos pasar por alto que la relación dialéctica entre imágenes que constituye el montaje sintáctico tiene como finalidad la síntesis creadora de nuevo significado. Para Eisenstein el cine debe reflejar la realidad aportando un juicio ideológico y el filme, más que representación de lo real, es un discurso articulado conforme a las tesis del materialismo dialéctico (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996, p. 81). Es decir, la técnica de la construcción sintáctica del filme tiene como principal cometido servir a la significación. Ivanov (1976) nos recomienda las investigaciones estéticas del director soviético en las que la preocupación por la sintaxis se transforma en un medio de estudio de la semántica. Eisenstein tuvo una preocupación permanente por la asociación de imágenes, ya fuera por montaje o composición en profundidad (lo que para él sería parte de la misma sintaxis), con la finalidad de establecer un método mediante el que transmitir ideas, conforme a su manera intelectual de entender el cine.

2.1.3. Visiones intelectuales del cine.

Muchas han sido (y serán) las concepciones y definiciones del cine, más o menos metafóricas, por parte de críticos, artistas, teóricos e intelectuales. No vamos a realizar aquí una lista exhaustiva de ellas, sino a fijarnos en tres autores de ámbitos diferentes y no directamente relacionados con el cine, que en sendos ensayos recogidos y presentados en el volumen de Urrutia (Ed.) (1976), tratan de explicar la expresividad fílmica. Estos intelectuales son Fernando Vela, Erwin Panofsky y Roman Jakobson.

Fernando Vela, periodista, ensayista y pensador español (1888-1966), secretario de redacción de la Revista de Occidente desde su fundación hasta 1936, próximo a Ortega y Gasset y a la Generación del 27, publicó el artículo “Desde la ribera oscura. (Sobre una estética del cine)” en el número XXIII de dicha Revista (mayo de 1925)

motivado por la aparición del libro de Bèla Balázs *El hombre visible o la cultura del cine*, con cuyos postulados coincidía. El interés de este ensayo reside en que el autor, a partir de la reflexión sobre el cine mudo de su tiempo, ofrece planteamientos que el análisis fílmico actual puede asumir.

Según Vela (1976), el cine es arte de su tiempo, es hijo de la industria y de la máquina, es una creación social, de la misma sociedad que lo contempla. Esta contemporaneidad, que en 1925 era literal, determina una relación entre el film y su público distinta a la que se tiene con las artes solemnes, y oculta el cine a la Estética oficial. En nuestro siglo XXI, esa “sensación de exacta contemporaneidad –de compañerismo juvenil– con un arte” (p. 128) se sigue produciendo, porque el cine es un medio en continua evolución técnica.

La potencialidad expresiva del cine reside, en gran medida, en el gesto, porque “en el lenguaje visible y orgánico de los gestos y ademanes el sentimiento se presenta por sí mismo” (p. 130). Por tanto el cine necesita del conocimiento fisiognómico, cuyo sistema había sido esbozado por Ortega y Gasset (2004)¹. El público del cine conoce los sentimientos de los personajes por los gestos de los actores, y “conoce a su manera más sentimientos que un psicólogo” (Vela, 1976, p. 133). Además, el uso psicológico que el cine hace del gesto lo distancia del teatro como forma expresiva. A diferencia de este, el cine puede presentar, en medio de una escena, el rostro de un personaje en primer plano. Es lo que Vela (1976) definió como la operación cinematográfica de la “microscopia del gesto”, procedimiento de montaje que entiende como el remedo de “los movimientos psíquicos de la atención” (p.138), cuando esta se concentra en algún detalle de la realidad. Esta preocupación por el gesto, perfectamente comprensible en la época del cine mudo, trasluce cierta intuición cinésica que se vuelve premonición cuando afirma: “Es muy probable que alguna vez sirva el cine para el análisis de los movimientos del ánimo –y su precisa diferenciación y catalogación–, como ha servido para descomponer el vuelo de los pájaros” (p. 133).

El ensayo de Vela sigue la línea de la cultura visual abierta por Balázs (2013), aunque, según su autor, es más radical que aquel al establecer diferencias entre cine y teatro, lo que le lleva a formular la interesante idea del cine como solo *presentación*. El teórico húngaro diferenciaba en el teatro la obra de la representación, lo que no era posible en el cine porque obra y representación son una misma cosa. Vela va más allá y afirma que en el cine sólo hay representación, aunque así su idea no queda bien expresada:

Todavía este término [representación] no significa sin equívoco nuestra idea, porque representar es hacer de símbolo o delegado de otra cosa que no se presenta por sí misma. Más exacta es esta otra fórmula: en el cine todo es *presentación*. (Vela, 1976, p. 137).

Estilo y material en el cine es una de las escasas reflexiones sobre este medio del historiador y teórico del arte Erwin Panofsky. Se publicó por primera vez en 1934, aunque sucesivas reediciones permitieron al autor ciertas revisiones evidentes, que incluyen referencias a películas y medios técnicos posteriores. La versión que aquí manejamos, Panofsky (1976), es traducción de la recogida en el volumen *Film: an anthology*, editado en Los Ángeles por la Universidad de California en 1957. Este

¹ Véase el capítulo “Sobre la expresión, fenómeno cósmico” (pp. 680-695).

artículo supone el acercamiento de la teoría del arte a la estética y expresividad del cine en un momento en que este, consolidado como medio de expresión narrativo, acaba de transformarse con la llegada del sonoro. Por tanto, el autor goza de una perspectiva ideal por ser coetáneo a la paulatina consolidación expresiva del medio en la época del cine mudo, y observador directo de los cambios que conllevan los avances técnicos del sonoro, en el primer momento de redacción, y de la generalización del color, por ejemplo, en revisiones posteriores:

El cine, que nace como arte popular, se distancia pronto del teatro por las posibilidades específicas con que cuenta y que Panofsky (1976, pp. 151-153) define como la *dinamización del espacio* y la *espacialización del tiempo*. El espectador de cine “estéticamente está en movimiento perpetuo, sus ojos se identifican con el objetivo de la cámara que varía sin cesar de distancia y dirección” (p. 152), por lo que el espacio que se le presenta es móvil. En la pantalla, el espacio se aproxima y retrocede, se diluye con el desenfoque intencionado y se transforma mediante los efectos especiales. Al mismo tiempo, acontecimientos microscópicos, pensamientos, alucinaciones y sentimientos que, en el teatro sólo pueden describirse con el discurso temporal de la palabra, en el cine se muestran con el gesto, la imagen y el primer plano.

Esas posibilidades específicas se mantienen en el cine sonoro, pues la palabra debe someterse al *principio de co-expresividad* que impera en el filme. El advenimiento del cine hablado supuso la transformación del filme en un discurso articulado que vuelve a acercarse al teatro porque incorpora la palabra en su dimensión acústica. Pero difiere de este porque el “componente acústico no puede aislarse del componente visual” (p. 155). Para este teórico alemán esta heterogeneidad material del cine no nace con el sonoro, pues el acompañamiento musical del piano a las proyecciones evidencia que “el filme mudo, por lo tanto, no fue nunca mudo” (p. 154)¹.

Panofsky (1976, pp. 160-161) se muestra fascinado ante el espectáculo de la gradual formación como medio artístico y expresivo del cine, y la compara con la formación expresiva del arte románico, que a partir de imágenes, de los *tituli*, de las filacterias y de explicadores de *viva voce*, consolidó una iconografía para la que el campesino medieval fue adquiriendo competencia lectora. El cine se valió de los rótulos escritos y de la creación de una iconografía fija de personajes, objetos y acciones. Así, en el cine mudo, el espectador reconocía a la Vampiresa, la Jovencita Modosa, el Padre de Familia y el Malo; un mantel de cuadros connotaría siempre el ambiente pobre pero honrado; y, antes de besarle, la chica juguetería con la corbata de su pareja. Cuando el público se fue acostumbrando a interpretar la acción por sí misma, estos medios se fueron haciendo menos necesarios y, con la llegada del sonoro, prácticamente dejaron de utilizarse.

En cuanto a los inventos técnicos incorporados al cine, Panofsky (1976, pp. 164-165) cree que, en un primer momento, pueden disminuir los valores artísticos alcanzados (los primeros filmes sonoros no son mejores que los de la plena madurez del

¹ Al hilo de este razonamiento, nos mostramos en desacuerdo con la denominación *cine mudo*, que aceptamos en este trabajo por convención y no por convencimiento, pues el cine antes del advenimiento del sonoro fue una manifestación silenciosa y no muda: “difícilmente puede considerarse muda una manifestación como aquella en la que sus personajes hablaban con gestos y con palabras que, aunque inaudibles, apenas proferidas, eran inmediatamente transcritas en la pantalla” (Valls Gorina y Padrol, 1990, p. 63)

mudo), pero son asumidos y explotados expresivamente por el medio, siempre que su naturaleza expresiva fundamental sea respetada. Recordemos que la especificidad expresiva del cine reside en la dinamización del espacio, la espacialización del tiempo y el principio de co-expresividad.

Nos fijamos en una última reflexión de este ensayo por cuanto se refiere a la resignada concepción del cine como arte e industria: Panofsky, en las exigencias comerciales de comunicabilidad de los filmes, no ve diferencia con otras artes, pues a lo largo de la historia se han plegado a las pretensiones del pagador, llámese mecenas, Iglesia, reyes o el público del teatro del Siglo de Oro.

Roman Jakobson publicó el artículo “¿Decadencia en el cine?” en el primer número de la revista *Listy pro umeni a kritiku* (*Páginas de arte y crítica*) de Praga, en 1933. En este artículo, Jakobson (1976) reconoce en el cine un arte nuevo, que supera las demás artes por ser un hecho social cotidiano y masivo. También defiende el cine sonoro de los críticos que colocaban “la mudez en el conjunto de las propiedades estructurales del cine” (p. 176) y detestaban el sonoro por la inferior calidad de las películas habladas, coincidiendo con Panofsky (1976) en que las innovaciones técnicas conllevan una readaptación del medio expresivo. Pero, como lingüista que escribe sobre cine, su principal inquietud es semiológica:

Todo arte se sustenta en el signo, que es sustituto del objeto, pero el material cinematográfico está constituido por las cosas reales. Para superar esta contradicción, Jakobson (1976) se basa en el pensamiento de San Agustín, que distinguía entre la cosa (res) y el signo (signum) pero admitía que existen cosas que se pueden utilizar en función de signo. Con este planteamiento, la cosa óptica y acústica, modificada en signo, constituiría el material específico del cine. El método fundamental para transformar en el cine las cosas en signos es la sinécdoque, la parte por el todo. La metonimia y la metáfora son los procedimientos de la composición cinematográfica: la cosa óptica y acústica transformada en signo por la sinécdoque se combina, en el montaje, por proximidad, parecido u oposición. El montaje es la correlación semiológica de las cosas-signos que se ven y se oyen sobre la pantalla; y existen reglas que rigen las posibles uniones entre los planos. En este punto, Jakobson se refiere a los procedimientos de montaje habituales en los primeros filmes sonoros, comparándolos con los del mudo que contaba con los letreros intercalados como enlace entre escenas, pero advierte que las leyes que rigen el arte en un momento concreto pueden ser superadas en el futuro.

2.1.4. La semiología del cine.

En uno de los pasajes más conocidos de su *Curso de lingüística general*, publicado por primera vez en 1916, Saussure (1995) anunció la ciencia que estudiaría “la vida de los signos en el seno de la vida social” (p. 42), la semiología, de la que la lingüística formaría parte. Es decir, una ciencia que se ocuparía de los sistemas de signos que las personas utilizan para comunicarse entre sí. La lista de sistemas que el célebre lingüista enumera como ejemplos no es exhaustiva ni limitada. Guiraud (1985) distingue en esta lista tres tipos de códigos: sustitutos del lenguaje articulado (la escritura, el alfabeto de los sordomudos), códigos sociales (fórmulas de cortesía) y sistemas de instrucciones (señales militares), lo que le lleva a suponer que las artes y la literatura no serían objeto de la semiología saussureana. Sin embargo, el estudio del

signo estético y de los sistemas que rigen la dimensión comunicativa de las manifestaciones artísticas, desde la perspectiva semiológica abierta por Saussure, fue ya el propósito de los primeros seguidores de éste. Autores como Roland Barthes y Umberto Eco piensan que todos los fenómenos sociales pueden ser observados como sistemas de signos (Beristáin, 1992), de tal forma que los ritos, la arquitectura, las fiestas, los juegos o la etiqueta pueden ser analizados desde la semiología. Los filmes transmiten mensajes en el seno de la sociedad, por tanto, la semiología del cine estudia este medio expresivo como sistema capaz de desempeñar el papel de código en un proceso comunicativo. Exponemos a continuación las aportaciones, en torno a la semiología del cine, de Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Jean Mitry, Christian Metz y Umberto Eco.

Según Barthes (2009) la semiología, que tiene un “carácter extensivo (ya que será la ciencia de todos los sistemas de signos), ... no podrá ser tratada didácticamente hasta que estos sistemas hayan sido reconstruidos empíricamente” (p. 27). Por eso, este autor dedicó su atención a diversas formas expresivas como la literatura, la moda, el mito o el cine.

En su ensayo *Principios y objetivos del análisis estructural*, Barthes (1969) defiende el análisis estructural del cine porque pone en evidencia su carácter signico y tiene como objeto primordial el film como texto autónomo. Toda obra cinematográfica es una estructura en la que cada uno de sus elementos significantes está condicionado por ella, y, a su vez, es condicionante de la misma. La estructura tiene dos dimensiones: la del *espacio paradigmático* en la que, por oposición y diferencia, se crean los signos; y la del *espacio metonímico* que se refiere a la sucesión de los elementos dentro de la estructura.

En su *Poética*, Aristóteles (trad. en 2004) distinguía entre lo posible, que es aquello que científicamente puede suceder, y lo verosímil, que es aquello que el público cree posible: “en relación a la poesía es preferible lo creíble imposible a lo increíble pero posible” (p. 130-131). Según Barthes (1969), el texto fílmico se nutre de lo verosímil, y esa verosimilitud se fundamenta en el signo, porque la obra imita un modelo, y no directamente la realidad. El autor trae como ejemplo el teatro Kabuki japonés, donde los gestos del actor no son realistas, porque remiten a un código convencional y abstracto de representación de los sentimientos. Así, ante una obra de arte, ante un film, “la emoción o el placer ... no nace de la cosa representada, sino del signo o de los signos a través de los cuales dicha cosa es representada” (Barthes, 1969, pp. 181-182). Se trata de una reivindicación clara del signo en el cine, frente al modelo naturalista del arte, porque la manifestación del signo y del código de que forma parte contribuye al reconocimiento artístico del cine.

La sucesión de los elementos se identifica en Barthes (1969) con la naturaleza secuencial de la obra narrativa. El análisis estructural trata de averiguar la lógica interna a la que obedece dicha sucesión. El autor expone las concepciones de otros investigadores: la pura sucesión temporal de Propp; la lógica paradigmática, de oposición significativa entre los elementos de la secuencia, propuesta por Lévi-Strauss y Greimas; y la lógica de los posibles narrativos de Bremond (1988), basada en la lógica general de las acciones humanas, que pueden clasificarse en procesos de mejora y procesos de degradación. Barthes (1969, pp. 174 y ss.) explica las operaciones que, bajo cualquiera de los modelos anteriores, actualizan el desarrollo de las secuencias:

jerarquización, distasia y dilatación. La primera hace referencia a la importancia relativa de las secuencias y a la subordinación de unas a otras, de las que depende la estructura narrativa general. Distasia se refiere a la posibilidad de ampliar algunas secuencias para insertar en ellas elementos de otras. Por último, la dilatación se consigue mediante la inserción, entre dos momentos de una secuencia, de elementos no directamente funcionales, es decir, sin incidencia directa sobre la sucesión de la historia.

Una última observación sobre la sucesión de los elementos: “en la narración, novelesca y cinematográfica, existe, por principio, una especie de fusión ontológica entre la sucesión temporal y la consecuencia lógica que une estos acontecimientos entre sí” (Barthes, 1969, p. 176). El alcance de esta cita llega, respecto al texto fílmico, hasta los niveles discursivo y pragmático: el espectador utilizaría este presupuesto que une sucesión y causalidad en la interpretación discursiva y semántica, a pesar de que, como previene Barthes, es un error de razonamiento filosófico ya denunciado por la escolástica.

Barthes (1971) entiende la semiología como parte de la lingüística, porque toda experiencia, cualquiera que sea el código en el que se exprese, pasa necesariamente a través del lenguaje (Guiraud, 1985). Es decir, toda percepción intelectual, aún la de un espectáculo visual, comporta la nominalización de lo que se percibe, debido, a la cuestión antropológica de que lenguaje y pensamiento son inseparables, y el segundo no puede existir sin el primero. Planteamiento este que autoriza el uso del lenguaje articulado como metalenguaje del análisis fílmico. En este contexto tiene gran relevancia el *sentido obtuso* que Barthes (1976) estudia específicamente sobre el cine en su artículo “El tercer sentido”, publicado por primera vez en *Cahiers du Cinéma*, julio 1970, y que resulta ser prelude de su obra *Lo obvio y lo obtuso* (Barthes, 1982).

Barthes (1976), en el análisis de un fotograma distingue tres niveles de sentido: Un nivel informativo, que es el nivel de la comunicación que transmite el conocimiento que aportan los elementos representados. De este nivel se ocuparía una semiótica del mensaje. El segundo nivel es el simbólico, el de la significación, que contiene varios estratos, desde el simbolismo referencial, hasta el simbolismo histórico, pasando por una posible simbología estilística del autor. De este nivel debe ocuparse una semiótica abierta a las ciencias del símbolo. Y un tercer nivel de sentido, cuyo significado no se descifra porque la lectura, que no es intelectual, descansa sobre el significante. Es el nivel de la *significancia*¹. “Esta palabra tiene la ventaja de referirse al campo del significante (y no de la significación)” (p. 205), y de remitir a una semiótica del texto. Barthes denomina sentido obvio al nivel simbólico y sentido obtuso al tercer sentido. El sentido obtuso no está situado estructuralmente, es un significante sin significado, es indiferente a la historia y al sentido obvio, y por tanto, escapa al metalenguaje crítico. El tercer sentido es lo fílmico del film, porque lo fílmico es lo que no puede ser descrito: “Lo fílmico comienza solamente allí donde cesan el lenguaje y el metalenguaje articulado” (p. 224).

¹ Significancia es el “aspecto del signo que le permite entrar en el discurso y combinarse con otros signos” (Ducrot y Todorov, 2006, p. 127). El término fue introducido por Kristeva (1978) como “ese trabajo de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua y deposita sobre la línea del sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada” (p. 9).

Pasolini (1969) parte de una semiología de la realidad en su concepción del cine como *La lengua escrita de la acción*, título del ensayo que presentó en la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, 1966. Existe un primer lenguaje de la acción: “las primeras informaciones de un hombre llegan a mí gracias al lenguaje de su fisonomía, de su comportamiento, de su actitud, de su ritualidad, de su técnica corporal, de su acción y, finalmente, también de su lengua escrito-hablada” (Pasolini, 1969, p. 14). El cine reproduce esa realidad, es la escritura de ese lenguaje. El cine, por tanto, sería una semia sustitutiva de la lengua de la acción, al igual que las lenguas escrito-habladas que “no son más que una integración de ese primer lenguaje” (p. 14).

A partir de esta concepción, Pasolini (1969) pretende construir una gramática cinematográfica cuyo modelo es la lingüística, aunque reconoce que es necesario que el concepto de lengua sea modificado y ampliado. Su *cine-lengua* también consta de dos articulaciones: los *monemas* o encuadres constituyen la primera, y los objetos y fenómenos, a los que denomina *cinemas*, la segunda. Los cinemas son las unidades mínimas que se combinan en monemas por la acción del encuadre. Pero no existe coincidencia fija entre monema y encuadre, pues con frecuencia este se corresponde con un plano secuencia en el que se acumulan varios monemas.

Siguiendo con el modelo lingüístico, Pasolini distingue cuatro modos gramaticales en la lengua del cine:

- I) Modos de la ortografía o de la reproducción, que serían la práctica cinematográfica y las técnicas de rodaje.
- II) Modos de la sustantivación: el encuadre crea con las unidades de segunda articulación un monema. La sustantivación consta de dos fases: primera, la limitación de los cinemas, y segunda, la constitución del monema de carácter *sustantival*, que corresponde a lo que en las lenguas escrito-habladas se llama proposición relativa, como *el maestro que mira*.
- III) Modos de la calificación. Hay diferentes clases: profílmica, que consiste en el trucaje de los objetos y las personas, por ejemplo el envejecimiento; y fílmica, mediante el uso de la cámara y sus movimientos: calificación activa, pasiva y deponente, dependiendo de si se mueve el objeto, la cámara o los dos.
- IV) Modos de la verbalización o sintácticos, que se realizan por el montaje. Dos tipos: montaje denotativo con uniones por naturaleza elípticas; y montaje rítmico o connotativo.

Pasolini (1976 b) se da cuenta de que la doble articulación expuesta prescinde de la sucesión sintáctica, porque los planos (monemas), como las palabras, se disponen también en el tiempo, no sólo como simple sucesión ordenada, sino en un contexto, del que toman sentido. Por esto, en el artículo “Teoría de las uniones” (publicado en su libro *Empirismo eretico*, de 1972), introduce la categoría de *ritmema*. Los cinemas se articulan en monemas que constituyen los planos. Pero las infinitas posibilidades de duración de los dos planos de una simple unión de monemas, suponen infinitas significaciones. El cine es, más que una lengua audio-visual, una lengua espacio-temporal. El ritmema debe entenderse como la relación espacio-temporal entre los planos que determina el significado de la sucesión.

En otro artículo relacionado con el anterior (Pasolini 1976 a), para seguir con la sistematización de su *lingua cinematográfica*, trata de formalizar el *rema*¹ del filme. Coexisten tres modos de desciframiento cinematográfico: el código físico-psicológico de la realidad, pues las imágenes del film y de la realidad se perciben de forma análoga; el código audiovisual, código específico del cine que responde a la gramática y la sintaxis de la lengua escrita de la acción; y el código espacio-temporal basado en el ritmema. Un plano cinematográfico se presenta como la inclusión de los tres segmentos correspondientes a las codificaciones anteriores. El rema se constituye por la *sucesividad* físico-psicológica, audiovisual y espacio-temporal, para mantener la ilusión de continuidad en el filme.

Como apuntamos en la presentación de este trabajo, Jean Mitry, teórico, historiador y director de cine, tiene un concepto amplio de lenguaje, que supera la definición clásica de sistema de signos abstractos y convencionales extraídos de un repertorio léxico. Las imágenes fílmicas pueden transmitir ideas porque se conforman como “un lenguaje gracias al cual la equivalencia de los datos del mundo sensible no se obtiene ya por intermedio de figuras abstractas más o menos convencionales, sino mediante la reproducción de lo real concreto” (Mitry, 1978, p. 50). El cine es un lenguaje, una forma estética que utiliza imágenes que se organizan lógicamente y dialécticamente, pero es un lenguaje sin signos.

Las imágenes no son signos, sino realidad concreta, objetos que se cargan de significación provisional en el film. No tienen poder de significar más que en relación con el contexto fílmico en que se implican. La imagen no tiene valor de signo por sí misma, sino en relación con otras. Mitry (1978, p. 422) concluye que el sentido se crea por el *efecto de montaje* que resulta de la asociación de imágenes, y que se consigue por el montaje en sentido estricto (unión de planos, montaje externo) o en el interior de un mismo plano, por los movimientos de cámara o la profundidad de campo (montaje interno). El significante fílmico, más allá de la representación, no sería una imagen concreta, sino la relación de la que nace el sentido. Y este tipo de significante no puede ser categorizado como el del signo convencional, que vehicula un significado fijo, porque siempre tendrá un sentido relativo que dependerá de la acción representada, de la diégesis. Con este material contingente no es posible una gramática del filme, porque toda gramática se fundamenta en la regularidad y fijeza de sus normas (Mitry, 1976). En el cine no existen signos apriorísticos y por tanto, tampoco reglas gramaticales. “El filme no es un sistema de signos sino un conjunto de significantes no sistematizados, no codificados y no codificables” (Mitry, 1976, p. 269).

Pero no podemos negar cierta significación propia de la imagen por cuanto representa los objetos de la realidad. La imagen tendría así el valor de signo natural, inmediato, analógico, que constituiría “la significación primera de la expresión fílmica” (Mitry, 1976, p. 274). Sobre esta significación *representacional* se asienta una segunda significación: la que articula el desarrollo narrativo. Al mismo tiempo, es la narración la que determina y compromete las cosas representadas por las imágenes y sus relaciones significantes. Mitry (1976, p. 276) no olvida en este punto que al significado narrativo contribuyen, además de la imagen, el diálogo, los ruidos, el comentario, etc., y que la relación audiovisual puede cargarse de nuevos sentidos.

¹ En la organización semántica del enunciado se puede hacer la distinción entre *tema*, aquello de que habla el locutor, y *rema*, la información que se aporta respecto al tema (Ducrot y Todorov, 2006, pp. 212-213).

En obra posterior, Mitry (1990, pp. 22-23 y ss.) sistematiza y examina los niveles significantes de la imagen en el film:

A) Grado cero: relación biunívoca de la imagen con lo que muestra; duplicado o reproducción exacta: signo-gestalt para los psicólogos, signo natural para los lingüistas o signo directo para los semiólogos.

B) Primer grado: significación icónica que nace de la organización espacial del campo, el ángulo y el encuadre.

C) Segundo grado: indicaciones que las imágenes ofrecen en la realización formal de los planos en continuidad, sin carácter metafórico o simbólico.

D) Tercer grado: el efecto-montaje cuyo sentido connotativo depende de la relación de dos o más planos o de los sucesos relacionados entre sí en la profundidad de campo. Es la significación más característica del cine y, simbólica, metafórica o alusiva, es esencialmente relacional.

Mitry suele comparar en sus escritos literatura y cine, para él dos formas estéticas cuyas diferencias le sirven para caracterizar el lenguaje fílmico. La literatura transmite su mensaje estético a través del código lingüístico, que es su sistema subyacente. Sin embargo en el cine no hay sistema a priori, es el mensaje el que determina la existencia del sistema (Mitry, 1976, 282). No existe código fílmico. No es posible la semiología del film. Mitry (1990) señala los límites del estudio semiológico del filme, que no es capaz de enunciar leyes válidas para la totalidad de los textos fílmicos, y expresa sus reservas ante una semiología del cine tal como la entienden los lingüistas.

Se puede decir que Christian Metz sienta las bases de la semiología del cine. Sus escritos constituyen un acercamiento riguroso y sistemático a los problemas de significación fílmica. Como explica François Jost en el prólogo a la edición castellana del primer volumen de *Ensayos sobre la significación en el cine* (Metz, 2002 a), el autor explora una nueva vía de estudio del film de carácter científico, alejada de la historia y la crítica cinematográficas, que tiene en cuenta la teoría del cine y la filmología, pero que se apoya, como novedad, en la lingüística y en la semiología prevista por Saussure. Así se explica el propio Metz en entrevista con Raymond Bellour:

Quise explorar a fondo la metáfora del "lenguaje cinematográfico", tratar de ver qué es lo que se escondía detrás de ella, empleando, para ello, de manera un poco ordenada y "compacta", la experiencia de quienes mejor han estudiado el lenguaje: los lingüistas. (Metz, 2002 b, p. 208).

En el cine no se da la doble articulación que Martinet (1978) considera imprescindible en una lengua. Metz (2002 a) constata que no existen entidades fílmicas similares a los signos lingüísticos. Además la significación cinematográfica está siempre más o menos motivada, nunca es arbitraria, tanto en la banda de imagen como en la de sonido. El cine no es una lengua, no tiene la estructura estable del sistema saussureano. El cine es habla y, por ello, lenguaje. “Sin embargo, lo cierto es que algunos ‘procedimientos de sintaxis’, tras emplearse una y otra vez desempeñando la función de habla, acaban figurando en filmes posteriores como lengua: en cierta medida se convierten en convenciones” (Metz, 2002 a, pp. 66-67). Pero esto no significa que la

sintaxis del filme configure un sistema previo por el que se entienda el texto fílmico, que la lengua se sitúe en un estadio anterior, pues es la sintaxis la que se comprende tras haber entendido el filme. Lo que confiere al cine ese carácter de fenómeno capaz de significar y de comunicar es la narratividad, la posibilidad de contar historias, que se ha consolidado como la fórmula por excelencia del espectáculo cinematográfico.

Según Metz (2002 a), en el estudio de este lenguaje cabe la utilización de categorías, oposiciones y modelos lingüísticos como contenido y expresión, significante y significado, los ejes paradigmático y sintagmático, o la motivación y arbitrariedad de los signos. Una gramática del cine es posible si se entiende carente de morfología y de finalidad normativa. Un intento de avanzar hacia esa gramática fílmica fue la enunciación de la gran sintagmática de la banda de imágenes (Metz, 2002 a, pp. 142-167). Se trata de la descripción de una serie de combinaciones de montaje fijas, que supondrían una sintaxis de base exclusivamente semántica, pues el fundamento morfológico no existe en el lenguaje del cine. Se configura como un paradigma de sintagmas, cuyas oposiciones se basan fundamentalmente en el tiempo de la historia. Estos sintagmas se presentan al espectador como segmentos discursivos de montaje alterno, escenas, secuencias por episodios, etc. Aunque la sintagmática es un análisis sincrónico del cine clásico narrativo, y el mismo Metz reconoce que puede ser superada por el nuevo cine, conlleva un esfuerzo de formalización que, al menos, sirve de base para la profundización semiológica. Así, la supuesta gramática del cine se parecería más a una retórica o a una estilística, porque, al igual que “la ‘*dispositio*’ (o gran sintagmática), que es una de las partes principales de la retórica clásica, consiste en prescribir *ordenaciones fijas de elementos no fijos*” (Metz, 2002 a, p. 139).

En su obra *Lenguaje y cine*, Metz (1973) ofrece un estudio sistemático de la semiología del cine, sobre todo en lo que se refiere al problema de los códigos. Empieza estableciendo el objeto de la empresa semiológica: el filme como discurso significante. Por tanto, el estudio de la significación fílmica debe tener en cuenta la materia de la expresión, los soportes sensoriales icónicos y auditivos sobre los que el discurso fílmico inscribe sus configuraciones significantes; debe considerar la forma del contenido, la organización interna del sentido, que es la historia vehiculada por el discurso; y no olvidar la dimensión estética, pues el lenguaje en el discurso fílmico es un producto de la invención artística. Lo que define la semiología del filme es “la voluntad de tratar los filmes como *textos*, como unidades de discurso, obligándose así a buscar los diferentes *sistemas* (sean códigos o no) que vienen a informar estos textos y a implicarse en ellos” (Metz, 1973, p. 41).

Existen diferencias entre los lenguajes y los códigos (Metz, 1973). Los primeros son conjuntos físicos homogéneos, es decir, agrupaciones de todos los mensajes de un cierto orden sensorial, por ejemplo los mensajes fónicos, pictóricos o cinematográficos. Los códigos son conjuntos sistemáticos homogéneos, cuya coherencia es lógica y relacional, no física, pues no se basa en la materia sino en la forma y, por tanto, se pueden manifestar en distintas materias de expresión, como las formas de la pintura flamenca clásica se manifiestan en la imagen cinematográfica de *La kermesse heroica* (1935) de Jacques Feyder. Según esta distinción, un lenguaje puede servirse de varios códigos, y un código manifestarse en varios lenguajes. Metz distingue en el filme códigos específicos y códigos comunes a otros lenguajes. Serán códigos cinematográficos (específicos) el montaje, los movimientos de cámara o la gran sintagmática; y no específicos, el código de la lengua o la música. Pero, por cuanto unos

y otros forman parte del filme, todos son *códigos fílmicos*. En este sentido, el objeto propio de la semiología del film sería la descripción y estudio de los códigos específicamente cinematográficos, pero en el análisis estructural de los filmes se deben considerar todos los códigos, tanto si son específicos como si no. La multiplicidad de códigos presentes en el filme se une a la heterogeneidad de las materias significantes, para hacer del cine un medio de expresión compuesto, un fenómeno semiológico con la posibilidad de integrar varios lenguajes. “El discurso cinematográfico inscribe sus configuraciones significantes sobre soportes sensoriales de cinco órdenes: la imagen, el sonido musical, el sonido fonético del diálogo, el ruido y el trazado gráfico de las menciones escritas” (Metz, 1973, p. 35).

A finales de los últimos años sesenta, Umberto Eco aborda el estudio del cine como medio de comunicación dentro de sus investigaciones semióticas generales. La comunicación fílmica le interesa para comprobar que un código comunicativo extralingüístico no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua. En 1967 participa en La Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro con la comunicación *Acerca de las articulaciones del código cinematográfico* (Eco, 1969), cuyos planteamientos serán recogidos poco después en su libro *La estructura ausente* (Eco, 1994), editado por primera vez en 1968. En dicha ponencia, parte de las contribuciones de Metz y Pasolini a la semiología del cine, para buscar en la imagen, que según el primero es *analogon* de la realidad siempre motivado, una convención que la instituya como signo; y para negar la pretendida semiología de la realidad del segundo, pues la semiología debe reducir “toda espontaneidad a convención, todo hecho de naturaleza a hecho de cultura, toda analogía y correspondencia a código, todo objeto a signo, todo referente a significado y, por tanto, toda realidad a sociedad” (Eco, 1969, p. 139).

Si existe comunicación, ha de existir código (Eco, 1969, p. 140). Si los destinatarios entienden los mensajes del emisor, aunque este cree, sobre la más libre inventiva, los modos de comunicar en el mismo momento de la comunicación, el código existe, aunque sea débil y transitorio. Los signos del código cinematográfico son las imágenes, signos icónicos en la clasificación tradicional, que desde Peirce se definen como los signos que poseen algunas propiedades del objeto representado. Eco (1969, pp. 143 y ss.) critica esta noción porque la imagen no posee ninguna propiedad física del objeto representado. El signo icónico reproduce algunas condiciones de la percepción normal de los objetos reales. La reproducción de sólo algunas condiciones implica operaciones de transcripción y selección. Es decir, además del código perceptivo, ante las imágenes, aplicamos códigos de reconocimiento basados en el recuerdo de las cosas percibidas, que seleccionan algunos rasgos como los más significativos de ellas. Al realizar un signo icónico se utilizan esos mismos códigos de reconocimiento para seleccionar las condiciones de la percepción que reproducirá el signo y se transcribirán según las reglas del código icónico correspondiente.

Los códigos icónicos se articulan en figuras, signos y enunciados icónicos. Las figuras, que son condiciones de la percepción (relaciones geométricas, por ejemplo) transcritas gráficamente, constituyen la segunda articulación, pero no tienen un número finito ni siempre son discretas. Los signos denotan, por convención gráfica, las unidades de reconocimiento (nariz, ojo, nube). Los enunciados icónicos son las imágenes, tal como las concebimos normalmente, compuestas por la primera articulación de los signos.

A la semiología de la realidad, el lenguaje de la acción de Pasolini, Eco (1969, pp. 152 y ss.) opone la tesis de que la acción es gesto y el gesto acto de comunicación. La gesticulación humana es convencional y cultural como demuestra la cinésica, disciplina “que pretende codificar exactamente los gestos humanos en cuanto unidades de significado organizables en sistema” (p. 154). Las investigaciones cinésicas han demostrado que los movimientos gestuales humanos no son instintivos, sino que obedecen a sistemas de comportamiento aprendidos, y que se articulan en unidades mínimas de valor diferencial y unidades semánticas compuestas por aquéllas. Por su parte, la proxémica, que estudia el significado de las distancias entre los hablantes, pone en evidencia el carácter convencional de las relaciones espaciales entre los personajes del film. Teniendo en cuenta las aportaciones de estas disciplinas, Eco concluye que toda la acción cinematográfica puede transcribirse por medio de signos.

Eco (1994, pp. 236-247) hace distinción entre código cinematográfico y código fílmico. El primero “codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos”, mientras el segundo “codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración” (p. 236). Es decir, el código cinematográfico es el código icónico de la denotación en la que se apoya el mensaje fílmico. Ahora bien, en la determinación del valor denotativo del filme también intervienen mensajes verbales y sonoros, pero éstos se apoyan en códigos propios e independientes, no específicos del cine. Por esto propone la necesidad de estudiar de forma particular el código de la imagen en movimiento.

Eco reconoce partir de la teoría de Pasolini, aunque la critica abierta y sistemáticamente, al investigar las razones comunicativas y semióticas de la ilusión de la imagen cinematográfica como espejo de la realidad. Analiza el código cinematográfico y llega a la conclusión de que el fundamento de la ilusión realista se encuentra en que el cine cuenta con un código de tres articulaciones (Eco, 1969, 1994): la doble articulación del código icónico, en el plano sincrónico del fotograma, constituye la figura cinésica, la unidad mínima del movimiento sin valor semántico; y el movimiento diacrónico de la cinta combina distintos fotogramas en el gesto significante, conformando la tercera articulación.

2.1.5. El cine huella de la realidad.

El cinematógrafo de los hermanos Lumière nació para mostrarse como invento, mostrando la realidad como un espejo. Como señala Gubern (2003), el invento del cinematógrafo “es la máxima solución óptica que ofrece la ciencia del siglo XIX a la apetencia de realismo que aparece imperiosamente en el arte de la época: en la literatura naturalista y en la pintura impresionista” (p. 29). El cine comienza como muestra mecánica y neutra de la realidad. Sin embargo, los cineastas encontraron pronto formas de combinar y manipular esas imágenes especulares para contar historias a partir de ellas, lo que no sería posible sin la instauración de códigos subyacentes a los mensajes comunicados. Aún así, la concepción prelingüística de la realidad como materia expresiva de los filmes ha constituido, a lo largo de la historia cinematográfica, la base de una corriente teórica que considera el cine como huella de la realidad.

El ensayo de Panofsky (1976) *Estilo y material en el cine*, al que ya nos hemos referido, contiene un argumento que sirve de base a las teorías del *cine-huella*: a diferencia de otras artes como la pintura o la escultura, que parten de una idea a

proyectar en una materia sin forma, el cine organiza cosas y personas materiales, porque el material del cine es la realidad física. Es decir, la realidad física es consustancial a la obra cinematográfica, por lo que el acto de creación debe partir, forzosamente, desde la materia a la idea (Quintana, 2003, p. 60).

Quintana (2003), se preocupa por el cine como mimesis creativa. Como la fotografía, el cine no puede desprenderse del mundo referencial porque está “registrado en la propia materialidad de la obra” (p. 52). Solo la nueva imagen digital y los dibujos animados pueden desprenderse de la huella del mundo. Pero el cineasta manipula esa materialidad mediante la puesta en escena y el montaje, por lo que la mimesis deja de ser mera analogía de la realidad y se convierte en elemento determinante en la creación de intriga. “La mimesis se convierte en verosimilitud para acoplarse a la retórica del propio discurso, a las diferentes convenciones que pretenden provocar un efecto de ilusión” (p. 61).

La narración cinematográfica guarda similitud con la novela realista del siglo XIX, por su común búsqueda de la verosimilitud en la ficción (Quintana, 2003). Esta corriente literaria primaba el valor referencial en el relato, y pretendía construir sus textos con una sintaxis sencilla y transparente que no revelase los mecanismos de la escritura. El cine, desde que se constituyó como forma narrativa, ha buscado los mismos objetivos: verosimilitud y transparencia discursiva. Si bien el montaje dividió la escena en planos, lo que confería nuevas posibilidades expresivas al cine de los primeros años del siglo XX, pero instituía un tipo de discurso que fragmentaba el espacio y el tiempo en el que muchos vieron un lenguaje cinematográfico convencional, el cine clásico consiguió ocultar dicha fragmentación por medios como el récord y el montaje de continuidad para reflejar la objetividad del mundo.

André Bazin está considerado como el más importante teórico del realismo fílmico (Quintana 2003). En la época en que elaboró sus teorías, inmediatamente después de la II Guerra Mundial, el cine sonoro se había consolidado en un modelo estilístico conocido por todos como *cine clásico*. Bazin (2001) reivindicó un modelo de cine en que la composición, los movimientos de cámara y el montaje se utilizaran respetando la realidad física que se sitúa frente a la cámara. El valor icónico de la imagen y su poder de reproducción de la realidad deben ser los fundamentos de su funcionalidad como signo en el discurso fílmico. La ontología de la imagen fotográfica da fundamento al cine: “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin, 2001, p. 29).

La llegada del sonoro, en contra de la corriente de pensamiento que lo consideraba un atentado contra la plasticidad artística alcanzada por el cine mudo, es para Bazin un logro que acerca más el medio cinematográfico al sueño de conseguir la duplicación del mundo físico que perseguía desde su invención (Quintana, 2003). El sonido se une a la imagen del cine, que es una imagen realista casi completa porque al valor icónico suma el factor tiempo y la impresión naturalista del movimiento, en el reto de las artes visuales de culminar la reproducción del mundo.

El realismo es el valor que define la esencia del cine. Para evitar que ese valor se diluya en la reconstrucción de la realidad por el discurso fílmico, Bazin (2001) propone la utilización de recursos técnicos que amplíen el campo visual y eviten la

fragmentación del montaje. En este sentido, el plano secuencia y la profundidad de campo se convierten en elementos esenciales para esta concepción del cine.

Por su parte, Kracauer (1989) enuncia su *método cinematográfico*, a partir del cual los filmes pueden alcanzar validez estética y cuyas propiedades básicas son el registro y la revelación de la realidad física. Este autor parte de la concepción de la cinematografía como extensión de la fotografía que abunda en la afinidad con el mundo visible. El contenido básico de los filmes no puede ser otro que la propia realidad, pues un medio de expresión alcanza mayores logros estéticos cuanto más se ciña a sus propiedades específicas. Las películas centradas en la existencia física ofrecen un goce estético e intelectual que no se puede obtener de los géneros fantásticos. El método cinematográfico distingue entre la materia (la realidad física) y el medio. El medio del cine es el dispositivo que se utiliza para capturar la realidad. Tiene unas propiedades básicas que hacen posible la reproducción de la realidad, y unas propiedades técnicas (el montaje, los efectos ópticos, etc.), que deben utilizarse como apoyo a la función primaria de registro del mundo físico.

A este realismo genético se opone el realismo formal, que considera que en la obra se instituye una realidad que no es la del mundo real, es decir, la obra crea su propia realidad textual (Quintana, 2003). Esta concepción se gestó en el marco de la escuela formalista rusa con respecto a la literatura, en la tercera década del siglo XX, y más tarde fue retomada por la teoría literaria estructuralista, desde la cual, como hemos comentado, Barthes (1969) extendió la idea de la obra independiente al cine. El realismo formal aplicado al cine postularía que, aunque la imagen fílmica se desprende difícilmente del mundo referencial que le sirve de materia (Quintana, 2003), el referente real es contingente al texto, pues este crea sus propios referentes intratextuales, que sí son necesarios.

2.1.6. El estudio del audiovisual.

En la investigación sobre el cine, la imagen en movimiento ha sido, en la mayoría de los casos, el centro de atención. Teóricos, semiólogos e historiadores han hecho de ella el objeto fundamental del análisis, la piedra angular de su respectiva concepción del cine, el elemento donde residiría la supuesta especificidad del medio. Sin embargo, los filmes no están contruidos sólo a base de imágenes, y otras sustancias vienen a conformar, junto a ellas, los discursos fílmicos. Por tanto, en el estudio del filme merecen atención también los elementos sonoros que intervienen en el discurso.

Nazareno Taddei, jesuita, profesor universitario y director durante ocho años de los programas religiosos de la RAI-TV, se preocupaba en 1974 por los problemas educativos de la comunicación de la imagen. Fruto de esa preocupación es su obra *Educación con la imagen*, a la que nos referimos en los párrafos siguientes:

Taddei (1979) detecta que a través de los medios se producen comunicaciones inadvertidas que tienen como consecuencia la alienación del individuo. Se hace necesaria una educación para la imagen que tenga como finalidad desenmascarar ese tipo de comunicaciones. Se trata de un problema semiológico, por lo que el instrumento educativo ideal es la lectura estructural, que supone un análisis de la imagen como signo (qué comunica y cómo lo hace). Así, la primera tarea es conocer la naturaleza de las diversas imágenes y de los medios que las utilizan.

Entiende por imagen (etimológicamente el resultado de hacer doble): “lo que *reproduce en contornos* (es decir: hace dobles) *los contornos* de la cosa representada y llega a ser expresiva o comunicante precisamente por virtud de tal reproducción” (Taddei, 1979, p. 25). Distingue entre imagen como expresión e imagen como comunicación, dependiendo de si es utilizada para expresar sentimientos, mediante las artes visuales tradicionales, o para comunicar a los demás el pensamiento propio, mediante la “reproducción de los contornos en contornos visuales y/o auditivos o audiovisuales” (Taddei, 1979, p. 26). La *imagen técnica* es aquella realizada mediante un instrumento técnico, que aglutina un complejo de técnicas que permiten el registro, la reproducción y la difusión, y que tiene la posibilidad de realizar por sí solo la imagen. Además, el mismo instrumento mecánico, por el hecho de registrarlas, permite la manipulación de las imágenes: la fragmentación, la combinación, la inclusión, etc.

La diferencia de la imagen técnica con la imagen pictórica o gráfica estriba en que la máquina que la hace posible reproduce directamente los contornos de las cosas representadas, mientras que la pintura o el dibujo reproducen “en sus propios contornos, los contornos de la imagen mental que de las cosas representadas se ha formado el autor” (Taddei, 1979, p. 47). Pero, tanto unas como otras son signos, porque la imagen es la representación, no la cosa; los contornos de la imagen reproducen los del objeto y, por tanto, son signos de esos contornos.

La imagen técnica sonora reproduce en contornos realmente sonoros los contornos del objeto sonoro representado. Por ser reproducción técnica adquiere autonomía significativa y la posibilidad de ser manipulada. Puede ser de palabras habladas, de música y de rumores (Taddei, 1979, p. 67).

Taddei (1979, pp. 53 y ss.) realiza un cuadro de clasificación de la imagen técnica y estudia los medios de comunicación que la utilizan según sus categorías. El cine, como la televisión, es un medio que se expresa por la *imagen audiovisual*. En el cine se unen imagen visual *realmente dinámica* e imagen sonora. Además de los aspectos que comparte con la fotografía (encuadre, *angulación*, profundidad de campo, etc.), los factores de la imagen cinematográfica que inciden en la significación y, por ello, deben ser analizados por la lectura estructural son: el tiempo de la imagen, el movimiento y el sonido. Con el primero se refiere a la duración y a la estructura secuencial, a la que califica de piramidal. El movimiento, que define la imagen cinematográfica como realmente dinámica, se puede dar en tres formas: movimiento *interno* de la imagen que reproduce el movimiento de las cosas, el *interno-externo* que tiene que ver con los movimientos de la cámara, y el movimiento *externo* que constituye el montaje (pp. 74-75). Por su parte, el sonido es determinante desde la invención del cine sonoro. La palabra, la música y los sonidos pueden combinarse con la imagen de dos formas distintas: como reproducción audiovisual de la realidad (un personaje al que vemos y oímos hablar), o como “integración sonora de la imagen visual” (p. 76), que se refiere a combinaciones en que la fuente de sonido no es visible (música de fondo, voces fuera de campo, etc.), casos que tienen la importancia de intervenir sobre la cosa representada añadiendo una nueva interpretación.

La audiovisión es el valiente título del libro que Chion (1993) dedica a mostrar cómo, ante la combinación de imágenes y sonidos de cine, televisión o vídeo, las percepciones visual y auditiva se influyen y transforman una a otra. Habla de contrato audiovisual para remarcar que la relación entre las imágenes sonoras y visuales en el

discurso es lo contrario a una relación natural y preexistente. La imagen no puede negar la existencia anterior de, por ejemplo, el espacio filmado, pero cuando se trata de la combinación de imagen y sonido, por lo general, y aunque se utilice el sonido directo, el resultado discursivo no es mero reflejo de la realidad registrada, pues se agregan sonidos, se modulan los existentes, se combinan con las imágenes de manera distinta, o se eliminan segmentos no convenientes, tanto sonoros como visuales.

Chion (1993) utiliza y desarrolla dos conceptos básicos para el análisis conjunto de la imagen y el sonido. El primero es el *valor añadido*:

El valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo natural de lo que se ve, y está contenida en la sola imagen. (p. 16).

Ejemplos claros son las representaciones de choques, golpes, puñetazos y explosiones, todos simulados o trucados, que por el sonido adquieren una extraordinaria verosimilitud (que como tal va más allá de lo que sería una percepción normal). Las distintas materias sonoras influyen en el texto por su relación de valor añadido a la imagen, estructurándolo, añadiendo nuevos sentidos, determinando la percepción del movimiento y del tiempo, etc.

El segundo concepto básico es el de *síncresis*, palabra que nace de combinar sincronismo y síntesis. Se define como: “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chion, 1993, p. 65). La *síncresis* permite, por ejemplo, que el ruido de pasos se asocie al personaje que camina, actualizada su imagen en plano medio, en el comienzo de *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, y es el fundamento de operaciones de postproducción como la sonorización y el doblaje.

Por último, García Jiménez (1993) estudia el audiovisual desde una perspectiva narrativa. Las imágenes visuales y acústicas, articuladas en discursos, tienen la capacidad de contar historias. El cine, como la radio, la televisión o la ópera, es un sistema semiótico particular, la forma de la expresión del discurso narrativo. Pero el discurso audiovisual carece de sistema lingüístico, no existe lenguaje audiovisual. Las imágenes visuales y acústicas no son verdaderos signos, su capacidad de configurarse en discurso se debe a que están registradas tecnológicamente y, por ello, son manipulables. Pero su interpretación es posible porque en su percepción son procesadas por los códigos de reconocimiento que se utilizan en la percepción del mundo natural.

2.1.7. El cine en el siglo XXI.

La generalización de las tecnologías digitales ha cambiado las formas de producción y consumo del cine (Pla Vall y Torrent Fuentes, 2012). A finales del siglo pasado la imagen creada por ordenador sustituyó las maquetas y sobreimpresiones en la realización de efectos especiales, pero en la actualidad, gran número de películas incorporan imágenes digitales para recrear los escenarios de la acción. Los actores son filmados en un estudio y sus imágenes se insertan, en el proceso de postproducción, dentro de un universo que solo existe en virtud de la tecnología informática (Quintana, 2011, p. 12). La nueva tecnología digital está produciendo uno de los más importantes

cambios de la industria cinematográfica a lo largo de su historia, porque comprende todos los aspectos del proceso de realización, posproducción y exhibición de las películas, y porque implica la transición del celuloide al medio digital (Pla Vall y Torrent Fuentes, 2012).

Con la imagen digital, el cine busca una impresión lo más fidedigna posible de la realidad, de modo que esa búsqueda de realismo supone una paradoja para Quintana (2011), en un momento en que la imagen del cine no es huella filmada de la realidad. Según este autor, los avances técnicos de la imagen digital y 3D intentan devolver al cine la espectacularidad de otros tiempos: el cine actual convoca un público que busca gozar de las sensaciones que permiten las imágenes estereoscópicas. Esta utilización espectacular de la tecnología, destinada principalmente al cine comercial, conlleva cierta simplicidad en el tratamiento de las tramas y los personajes (Klenk, 2011). Sin embargo, existen experiencias cinematográficas que utilizan la imagen 3D en función del acontecimiento representado. Quintana (2011, pp. 26-27) cita el film *Pina* (2011) de Wim Wenders, sobre espectáculos de danza de Pina Bauch, que utiliza la tecnología para experimentar con la profundidad y maximizar el trabajo coreográfico.

Por otro lado, el cine, como espectáculo popular, ya no es el epicentro de la nueva industria audiovisual, se ha transformado en un medio integrado en la cultura informática de este siglo (Quintana, 2011). Los hábitos de consumo y fruición del cine han cambiado. La hegemonía de la sala de proyección ha sido sustituida por el consumo masivo de películas a través de otras ventanas, como la televisión, con sus modalidades de cable y pago por visión, el DVD e Internet (Pla Vall y Torrent Fuentes, 2012).

En los propios discursos fílmicos también se pueden observar cambios. Según Gordillo (2008), durante el siglo pasado ha dominado en el cine una concepción unitaria del argumento y una ordenación discursiva basada en la lógica de la realidad, pero desde finales de siglo y, de forma generalizada, en el actual, se observa una tendencia del discurso fílmico hacia la fragmentación. El film del siglo XXI se basa en la disgregación de las estructuras narrativas tradicionales, sus contenidos diegéticos se multiplican y las relaciones espacio-temporales que se dan en su seno no se definen con claridad, por todo lo cual requiere una participación activa del espectador. Esta autora constata que esa predilección actual por el discurso fragmentario se da “en la era de Internet –donde todo se relaciona, comunica y descompone–, y en la sociedad de abundancia y multiplicación de la información” (Gordillo, 2008, p. 436), y termina por justificar la heterogeneidad argumental y discursiva de los filmes por la complejidad y la contradicción del mundo contemporáneo, del cual el cine es uno de los discursos que lo representa.

La narrativa audiovisual del presente se caracteriza por una fluida fragmentación estructural y argumental (Gómez Martínez, 2011), así como por la hibridación de géneros y medios (Galán y Rueda Laffond, 2011). El cine no es ajeno a este panorama de convergencia mediática: Quintana (2011) relaciona la película *Avatar* (2009) de James Cameron con la interacción que proponen los videojuegos y afirma que el tratamiento del personaje de Jake Sully (el antiguo soldado parapléjico que por medio de la tecnología se infiltra mentalmente en un cuerpo de la especie que habita el planeta Pandora, recreado íntegramente por medio de imágenes digitales) “tiene bastante que ver con toda la mitología implantada desde el universo de los videojuegos” (p. 16). La

convergencia digital unifica formatos y medios. Prueba de ello es la influencia en el cine de la ficción televisiva y los videojuegos (Cuadrado, 2011).

El montaje es el medio por el cual el cine está abandonando la estructura narrativa convencional (Vera Méndez, 2008). El montaje se hace visible en la yuxtaposición de narraciones paralelas o convergentes que pueden presentarse sin referencias temporales definidas. “Con este principio de montaje, el cine parece regresar a la escenificación, a la representación litúrgica de la ceremonia, donde lo importante no está en los hechos que se escenifican, sino en la manera en que éstos son filmados” (Vera Méndez, 2008, p. 299). El montaje y el dispositivo técnico se hacen visibles en el cine del siglo XXI como signo de la modernidad. Por ejemplo, el montaje de planos entrecortados y separados por intervalos elididos es para Rajas (2011) “un rasgo característico de la estética de la discontinuidad contemporánea” (p. 372).

Como testigos directos de estos cambios, podemos pensar que no gozamos de suficiente perspectiva para valorarlos, y que dentro de unas décadas las innovaciones tecnológicas del cine actual serán consideradas como otras que cambiaron el medio en épocas pasadas, si no a nivel de la estandarización de la velocidad de paso de la película, la generalización del color o el cinemascope, sí como el advenimiento del sonoro, que trajo consigo el concurso de nuevas sustancias expresivas. Lo que es indudable es la profunda transformación de la sociedad y la cultura, y por ello no deben sorprendernos los cambios en las formas de su representación y en el imaginario colectivo:

Los cambios sociales, económicos y científicos se han ido desarrollando parejos a los medios de comunicación, llegando a instalarse éstos como factores fundamentales y en ocasiones motores de la vida cotidiana. En este contexto aparecerá la informática, los multimedia y la producción de imágenes virtuales, que hoy día están revolucionando y cambiando las concepciones clásicas del espacio, de la perspectiva, de la profundidad de campo o del movimiento, entre otras cuestiones. (Gutiérrez San Miguel, 2011, p.160)

2.1.8. Recapitulación. Características del objeto fílmico.

No hemos pretendido realizar una exposición exhaustiva ni rigurosamente cronológica de las teorías sobre el cine, pero sí hemos cuidado de situarlas en su contexto histórico porque, desde un punto de vista sincrónico, cada corriente de pensamiento, cada concepción, intenta dar cuenta del cine narrativo de su tiempo. Si nos fijamos en los argumentos comunes y los factores ponderados por todas las concepciones, aún bajo puntos de vista contrarios, podremos aislar regularidades, caracteres del cine que se han mantenido a lo largo de su historia, que no han sido superados por la evolución técnica y artística, o por la progresiva adquisición de competencia comunicativa de autores y espectadores. La lista de factores comunes, que consideraremos por separado a continuación, es la siguiente:

- (i) Una implicación especial entre cine y realidad.
- (ii) La capacidad de significación.
- (iii) El montaje.
- (iv) El carácter narrativo.
- (v) La creatividad artística.
- (vi) La heterogeneidad significativa del medio cinematográfico.

(i) El *realismo* del cine, su relación con el mundo físico, nace con la misma invención del medio, cuando la realidad era efectivamente el material cinematográfico. Las imágenes icónicas y acústicas del film representan, reproducen, recrean la realidad, porque son analógicas, motivadas, ilusión y huella del mundo físico. Al percibir las se utilizan códigos de reconocimiento aprendidos con la experiencia y almacenados en la memoria, como en la percepción normal de los objetos y fenómenos del entorno. Estas evidencias justifican que Liandrat-Guigues y Leutrat (2003) tengan como certeza que “la especificidad cinematográfica reside en su relación con la realidad” (p. 93).

Nos encontramos aquí con la cuestión de la existencia de una semiología de la realidad, base de la teoría cinematográfica de Pasolini (1969) y objeto de estudio para Greimas (1973), de la que el cine sería imagen especular. Idea esta, contraria a la finalidad de la semiótica de reducir los actos naturales a fenómenos culturales (Eco, 1994, p. 239) porque, aunque se puede hacer una descripción semiológica de la realidad, lo susceptible de ser analizado en relación a modelos semióticos es la descripción, no la realidad como tal: la noción de semiología de la realidad es en sí misma “una contradicción de términos” (Garroni, 1975, p. 72).¹ A efectos prácticos, si el cine fuera espejo de la realidad, en el sentido de una escritura de la semiología de la acción, en esencia no se diferenciaría del teatro, pues la historia filmada debería darse como obra preexistente a la proyección. Pero el cine es, en rigor, solo presentación de un relato (Vela, 1976).

En el relato audiovisual las imágenes no remiten directamente a los referentes. Los personajes, aún los que tienen un referente histórico en el pasado o en el presente, se articulan a partir de la imagen y la voz de unos representantes, y lo que se produce es el proceso de significación, la relación entre una expresión y un contenido que, en su caso, denotará la persona histórica de que se trate. Lo mismo ocurre con las acciones y los acontecimientos que realizan o sufren los personajes, aunque se trate de un *relato histórico* que, como indica García García (2006 b), representa la “realidad episódica” con “pretensión de verdad” (p. 112). Por otra parte, el tiempo cosmológico puede manipularse en el discurso incluso dentro de un plano secuencia (piénsese en la dilatación, que se logra por ralentizado o cámara lenta). Como bien apunta Rajas (2011):

En el cine se reestructura arbitrariamente la duración mimética de lo real, de acuerdo al diseño de unas intencionalidades narrativas y estéticas. Se transforma y reconfigura un supuesto tiempo del mundo natural —medible, cronometrable— para alcanzar unos objetivos determinados en la obra. (p. 369)

Sin embargo, desvincular el espacio de la historia del referente real es más difícil, pues los elementos espaciales, aunque sean decorados contruidos para el rodaje, preexisten a la filmación.

Según el realismo formal, la referencia extratextual puede entorpecer la comprensión de la obra (Quintana, 2003), lo que quizás suceda en la película *Orgullo y Pasión* (1957) de Stanley Kramer, rodada en localizaciones monumentales españolas, y

¹ La semiótica del mundo natural de Greimas tiene una clara perspectiva antropocéntrica: el mundo se presenta como virtualidad de sentido, como sustancia que espera la percepción formadora del ser humano. Por tanto, no difiere radicalmente de la postura de Garroni, pues la descripción semiológica de la realidad pasa por la percepción significativa de la misma.

en la que se narra el esforzado transporte de un cañón, durante la Guerra de la Independencia, desde Santiago de Compostela a Ávila pasando, incomprensiblemente, por Cuenca, El Escorial, Segovia y Chinchón. Sin embargo, cuando existe coincidencia entre el espacio real y el de la historia, el autor puede aprovechar las localizaciones fácilmente reconocibles, los referentes geográficos, para activar el conocimiento pragmático del espectador, como ocurre en *The italian job* (2003) de F. Gary Gray con la ciudad de Venecia; o utilizar el simbolismo propio de elementos espaciales como la Torre Eiffel de París, inadvertida para la atribulada heroína de *French kiss* (1995) de Lawrence Kasdan, mientras recorre la ciudad, hasta que no se enamora verdaderamente. Pero también se puede enmascarar el espacio, filmar un lugar como referencia de otro, como es el caso de *Apocalypse now* (1979) de Francis Coppola, rodada en Filipinas (Cowie, 2001).

El espectador es capaz de diferenciar el espacio de la historia del espacio real, aunque estos coincidan o difieran de manera evidente, porque se sabe ante un relato de ficción en el que la realidad es reconstruida. Al reconocer la forma textual del filme, el espectador está preparado para “suspender las leyes de la experiencia ordinaria y aceptar convenciones particulares” (Bordwell y Thompson, 2003, p. 44). Por su parte, Lyons (1980) explica que la referencia acertada no depende de la verdad y de la descripción contenida en la expresión de referencia:

El hablante (y quizás también el oyente) puede creer erróneamente que cierta persona es el cartero cuando, en realidad, se trata del profesor de lingüística, y por ello pueden referirse a él incorrecta, pero acertadamente, mediante la expresión ‘el cartero’. (p. 173).

De esta forma, la referencia espacial no ha de ser *correcta*, sino *acertada*, esto es, que el espectador interprete el espacio que propone el discurso según la intención del autor, aunque el lugar en cuestión exista en el mundo y haya sido representado por un espacio diferente. Por tanto el referente espacial del filme se encuentra dentro del texto, el espacio fílmico es ante todo espacio de la historia.

Eco (1993, pp. 172-244) estudia ampliamente la teoría de los mundos posibles aplicada a la semiótica del texto narrativo. La noción de mundo posible proviene de la lógica modal y se puede definir como:

Un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, p o $\sim p$. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas esas propiedades o predicados son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*” (Eco, 1993, p. 181).

El cine debe establecer un mundo complementario, un mundo posible alternativo, para que el espectador pueda adentrarse en la historia propuesta, como si no existiese el mundo real (Mandujano Estrada, 2013, p. 467). En el cine, los mundos posibles se proponen a partir de imágenes y sonidos que se perciben como la realidad, el espectador llega a ellos a través de la percepción, a diferencia de los mundos narrativos literarios a los que accede de forma intelectual, a partir de las imágenes mentales propuestas por el lenguaje verbal. Andrés Tripero (2011) nos recuerda que, según las leyes *gestálticas* de la percepción, las imágenes percibidas son fenomenológicamente reales, porque son “experiencias del sujeto percibiente” (p. 45). Así, el cine reconstruye otra realidad con elementos y leyes del mundo de referencia del espectador, a los que

puede añadir individuos y propiedades ajenos a ese mundo, para crear el universo narrativo, la realidad de la historia. Cuando Barbosa Alves (2011) habla de la ficción como creadora de mundos posibles, afirma:

La realidad termina siendo sustituida por una apariencia de sí misma, es decir, por un simulacro suyo. La simulación anula la presencia de la realidad, desarrolla un mundo posible y ficticio que, aunque permita la referencialidad al mundo real, tiene sus reglas propias y encierra un valor propio (p. 145).

La reconstrucción fílmica de la realidad se basa en lo verosímil que, como sabemos, no es lo científicamente posible, sino lo que el público cree posible. La verosimilitud se nutre de los propios textos fílmicos, como demuestra Chion (1993, p. 105) con los ejemplos de la sonorización de una película bélica o de una tempestad en alta mar, cuyo reconocimiento no se basa en la experiencia del mundo físico, porque la mayoría de los espectadores no han vivido situaciones parecidas, sino en el recuerdo de otros filmes. La verosimilitud no es, por tanto, una cuestión de verdad y de huella de lo real, sino de convención, de imitación de un modelo y de fundamento signico, como pensaba Barthes (1969).

El cine como huella de la realidad, que siempre tuvo la excepción de los dibujos animados (Quintana, 2003), en la actualidad queda en entredicho por la utilización sistemática de la imagen digital. Por ejemplo, el faro de Alejandría en *Ágora* (2009) de Alejandro Amenábar no se construye a partir de la imagen de un elemento real preexistente o construido como decorado, mas no por ello deja de ser denotación de la célebre maravilla de la antigüedad, parte esencial de la ciudad donde transcurre la historia. Los avances de la electrónica y la informática han permitido la aparición de nuevas formas de producción y consumo de imágenes que han transformado la representación del mundo de lo real y que se han orientado, fundamentalmente, a la creación de ficciones y simulaciones verosímiles de figuras imaginarias (Alcalá Mellado, 2014). Paradójicamente, las imágenes virtuales, que suelen representar objetos que no existen en el mundo real, procuran una simulación perfecta de la realidad tridimensional y del movimiento, consiguen una representación muy *realista* por su nivel de resolución y detalle, por la nitidez de sus colores y líneas, y por estar libres del efecto de la profundidad de campo (Castañares, 2007). En la actualidad, la imagen digital forma parte de gran parte de las películas producidas, demostrando que el cine como medio expresivo y comunicativo no depende, en exclusiva, de la filmación del mundo físico. “Huella o cálculo, poco importa, cuando mantiene una relación –aunque sólo sea de simple semejanza– con el mundo real” (Jullier, 2006, p. 90).

Más allá de que la ficción narrativa sea una interpretación de la existencia nacida dentro de la realidad misma (Jiménez, 2011, p. 213), la implicación entre cine y realidad se debe fundamentalmente a los códigos perceptivos comunes que utilizamos ante ellos. El realismo puede ser una tendencia estilística o una preocupación estética, pero no el fundamento de la significación:

La particularidad del narrar de las imágenes es pretender despojarse del abrigo de la arbitrariedad de los símbolos, agarrándose al brazo de la imitabilidad que concede la imagen. Pero la analogía de la imagen se revuelve en el cuerpo del sentido del relato. (García García, 2011, p. 16)

(ii) Aunque existe unanimidad sobre la significación del cine, es decir sobre el poder de transmitir significados de las imágenes icónicas y acústicas del filme, las explicaciones del proceso son muy variadas y contradictorias. En su acepción más saussureana, significación es la relación entre un significante y un significado, lo que equivale a decir que constituye la función de signo. Así pues, la significación implica la existencia del signo, y este presupone las reglas de un código para asegurar la comunicación. Aquí surgen los primeros problemas a la hora de explicar la significación fílmica: la no existencia de un lenguaje audiovisual como sistema estructurado de reglas aplicables a un repertorio léxico, el concepto mismo de signo y su necesario carácter discreto, en un medio cuya percepción se caracteriza por la impresión de continuidad y ausencia de unidades discontinuas (Aumont et al., 1996).

El cine no cuenta con signos propios. Los esfuerzos de algunos autores que han buscado delimitar un signo articulado en la imagen en movimiento, como Eco (1969, 1994), o perteneciente a una supuesta cine-lengua, en el caso de Pasolini (1969), se han encontrado con que las unidades mínimas no son finitas, por lo que sus posibles combinaciones quedarían indefinidas y, por lo tanto, no sería posible la constitución de un repertorio léxico. Aún así, estas propuestas pueden tener cierta validez para nuestro estudio porque consiguen establecer límites en el *continuum* fílmico, requisito imprescindible para el análisis de la significación.

Como sabemos, algunos autores (Jakobson, 1976; Mitry, 1978), conscientes de la no existencia del signo fílmico, justifican la articulación de significados en la adquisición de estatus sónico por parte las imágenes, según diferentes procedimientos y de manera transitoria. Si entendemos que las imágenes son objetos (res óptica y res acústica, según Jakobson, 1976) que se cargan de significado, el cine comunicaría de forma ostensiva. Ahora bien, las imágenes no cumplen la función esencial que Eco (1988 a y 1988 b) asigna a los objetos que se convierten en signos ostensivos: ser expresión (significante) de la clase de la que el propio objeto es miembro. A no ser que entendamos res óptica y res acústica con los sentidos ‘la imagen de...’, ‘el sonido de...’, lo que implicaría una representación previa a la ostensión. Tampoco podemos considerar la imagen fílmica bajo el concepto de *función-signo* que Roland Barthes, (1971) aplica a sistemas semiológicos que “tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no está en la significación” (p.43), pues son objetos de uso que también pueden servir para significar, como la vestimenta. Es claro que la única función de la imagen audiovisual es la de significar dentro del discurso fílmico.

Si se juzga que la imagen primero representa por analogía objetos y fenómenos, y en el contexto, por relación con otras imágenes, adquiere significados narrativos, el cine sería lo que Hjelmslev (1974) denomina una “semiótica connotativa: aquella cuyo plano de la expresión es una semiótica” (p. 160). Así, la imagen y el objeto representado pertenecerían, respectivamente, a los planos de la expresión y del contenido de la semiótica denotativa que, a su vez, conformaría el plano de la expresión de los significados narrativos. Pero en el filme también se actualizan elementos, como los movimientos de cámara o los fundidos encadenados, que no representan por analogía; además de signos apriorísticos pertenecientes a sistemas semióticos fuertemente estructurados como las lenguas, que al aportar sus significados previstos pueden contribuir, directamente por denotación, a la construcción del relato. No obstante, tanto la connotación como las ostensiones (entendidas como representación de las mismas)

son procedimientos de creación de sentido muy utilizados en los textos fílmicos y, que por tanto, encontraremos en nuestro análisis.

La imagen del cine es imagen técnica, registrada mecánicamente y manipulable (García Jiménez, 1993; Taddei, 1979) características estas que la convierten en signo de lo representado y permiten su combinación discursiva, constituyendo un primer nivel de la significancia. Como escribe Bettetini (1986): “Los cuerpos de la pantalla son fantasmas que se hacen percibir como realidad, transportando al campo de la ilusión relativa toda su naturaleza sígnica y su funcionalidad discursiva” (p. 23). Además, ese estar en la pantalla determina, a nivel pragmático, que el espectador detecte la intención comunicativa de las imágenes fílmicas y, al mismo tiempo, le predispone a interpretarlas descodificando la significación.

A mediados del siglo pasado, Martin (2005), estudia los procedimientos expresivos que constituyen el lenguaje cinematográfico y que hacen posible transmitir acontecimientos, conductas, sentimientos e ideas. Algunos de esos procedimientos son la iluminación, los trucos, el tamaño de planos, los ángulos de toma, el montaje, etc. En la misma línea, podemos entender por *lenguaje audiovisual*, como propone González Requena (1991), el conjunto de procedimientos discursivos basados en códigos de la retórica visual, entre los que se cuentan los códigos específicos (movimientos de cámara, montaje, etc.), la puesta en escena y los modos de tradición pictórica (composición, iluminación, enfoque, etc.). Ahora bien, ni los códigos específicos ni los demás procedimientos discursivos aseguran una interpretación unívoca para todos los textos, porque cada autor puede utilizarlos libremente. Además, como constata el propio Martin (2005), los procedimientos expresivos fueron utilizados de forma diferente por los autores a lo largo de la historia del cine y, por ello, “para evitar cualquier ambigüedad, al concepto de ‘lenguaje’ habría que preferir el de ‘estilo’” (p. 255).

El cine es un lenguaje sin lengua. (Metz 2002 a) A falta de un código audiovisual previo, estable, común a todos los textos fílmicos y conocido por el espectador, la descodificación debe basarse en la adquisición, por parte de este, de una competencia comunicativa, entendida como una serie de conocimientos interiorizados sobre el sistema y las pautas de actuación comunicativos (Escandell, 2008), que es en realidad una competencia lectora, pues en este proceso de comunicación los roles de emisor y receptor no se invierten. Por su parte, el autor también debe ser competente para crear su discurso teniendo en cuenta la capacidad de interpretación del espectador. La distinción de Coseriu (1973) entre *habla*, *norma* y *sistema* explica, en parte, el funcionamiento de esas competencias¹. El habla contiene los actos lingüísticos concretos realizados, que aunque son actos de creación inédita, no son totalmente nuevos, sino que se estructuran sobre modelos precedentes. Esas estructuras pertenecen a la norma, que se define por ser la realización social del sistema, y por contener, además del sistema mismo, la costumbre, lo común y tradicional en el habla de una comunidad o de un individuo (de ahí que se pueda hablar de norma social y norma individual). El sistema es la forma indispensable, el conjunto de las oposiciones

¹ Coseriu (1973), al proponer sus conceptos fundamentales, utiliza el término *hablar* en forma verbal, pues el hablar concreto puede considerarse en su realidad inmediata, como acto lingüístico (p. 91), es decir, como actividad, además de constituir la suma de los actos lingüísticos registrados. Con ello pretende diferenciarlo del concepto saussureano de *parole*, con el cual sólo coincide totalmente, en la dicotomía lengua y habla, si la oposición se establece entre lo concreto y lo abstracto (p. 101).

funcionales que sirven de base a las realizaciones sucesivas de la norma y el habla. Norma y sistema no son realidades opuestas al habla, sino formas que se comprueban en él. Así, aplicando este modelo al cine, el filme constituye un acto concreto del habla que contiene todo lo que en él es totalmente inédito más la norma, en la que se puede distinguir la norma individual, el conjunto de elementos constantes en los textos de un autor, su idiolecto, y la norma social o conjunto de los procedimientos significantes comunes a los filmes existentes en la comunidad. Los elementos inéditos del habla se van añadiendo a la norma, cuyo conocimiento sería la base de la competencia comunicativa. Sin embargo, no podemos decir que la norma sea la realización social de un sistema único, porque, como sabemos, no se ha demostrado que el cine cuente con un conjunto de signos y reglas fijo y estructurado. El modelo de Coseriu parte del hablar para, tras sucesivas abstracciones, llegar a los niveles de formalización de la norma y el sistema. Realizando una abstracción más, sobre este último, tendríamos lo que denomina, con un término hjelmsleviano, *esquema*, constituido sólo por las funciones puras, “relaciones algebraicas de ‘cantidades vacías’” (p. 100), independientes de la sustancia y la forma de la expresión. Nos encontraríamos, según este autor, ante el estudio de la “‘mentalidad de los pueblos’, de una ‘forma interior’ lógica más bien que lingüística” (p. 100), que cabría entender como una virtualidad semiótica, una potencialidad humana (si congénita o cultural estaría por ver) para participar en cualquier proceso de semiosis. Pero este nivel de estudio excede las pretensiones de este trabajo, mucho más modestas, pues nos conformamos con descubrir los sistemas particulares de filmes concretos.

Así las cosas, nuestro estudio intentará descubrir las interrelaciones discursivas de todos los códigos concurrentes, sean específicos o no, porque todo proceso presupone un sistema subyacente (Hjelmslev, 1974), y si consideramos los textos como procesos que realizan las posibilidades especificadas por un sistema, ya que los discursos fílmicos no responden a uno común para todos ellos, cada filme debe sustentarse sobre su propia estructura semiótica, que se constituirá a medida que se desarrolla el proceso discursivo a partir de las interrelaciones entre los códigos.

(iii) El montaje es el código cinematográfico más evidente pues, como indican Aumont et al. (1996, p. 53), el cine es un arte de la combinación y la disposición de sus elementos icónicos y sonoros. Es una opinión extendida que su descubrimiento, desarrollo y perfección, a principios del siglo XX, afianzaron la capacidad discursiva del cine. Por ejemplo, Vera Méndez (2008) piensa que el cine abandona el mero ilusionismo, su carácter de atracción de feria, y se convierte en lenguaje, por el principio de montaje, consolidado en la práctica por Griffith y teorizado por Eisenstein. Según Sánchez-Biosca (2001), el concepto de montaje implica la idea de fragmentación y ensamblaje, al mismo tiempo que desvela la presencia de un sujeto de la enunciación que realiza el proceso de fragmentación y de organización con una intención significativa. Aumont et al. (1996) exponen la siguiente, a su juicio, definición amplia de montaje: “El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (p. 62). Según estos autores, esta definición no se contradice con la que propone Metz (2002 b): “la organización concertada de co-ocurrencias sintagmáticas en la cadena fílmica” (pp. 105-106). Metz pretende resaltar la importancia del montaje en el discurso fílmico como combinación significativa, pero en un sentido que engloba tanto la concatenación de planos como la composición en profundidad y los movimientos de cámara (i.e. montaje externo y montaje interno).

El montaje aparece como procedimiento que organiza el discurso y, por tanto, asegura la significación. Además, como apunta Fernández (2011): “El montaje es el elemento discursivo determinante para llevar al espectador al estado emocional que el director había definido con anterioridad y que le llevará a la comprensión del mensaje que busca transmitir toda obra artística” (p. 43). Podemos aceptar que el montaje guía la percepción intelectual y emocional del espectador, pero no por ello debemos identificar montaje y lenguaje cinematográfico, pues aquel no presupone una significación estable para todos los filmes, ni constituye un sistema de reglas sintácticas de obligado cumplimiento. La fragmentación del montaje trajo consigo ciertas reglas, como los ránkords de mirada, de dirección y de posición, que debían ser observadas para evitar la desorientación del espectador, y que determinaron procedimientos discursivos cuya finalidad no era otra que hacer imperceptibles los cambios de plano (Burch, 1985). Según ese paradigma clásico del montaje, si no se respeta el eje de miradas o movimientos, se produce una incorrección narrativa que descubre el artificio del cambio de plano, pone en evidencia la existencia de una instancia que maneja la narración y desvía la atención del espectador hacia elementos no pertinentes en el desarrollo del relato (Benítez, Sánchez Cid, Armenteros y Pueo, 2011, p. 176). Pero hoy se puede observar cómo la creatividad de los autores, la evolución del cine como medio artístico y la consiguiente adaptación de la competencia lectora de los espectadores han posibilitado la superación de todas las prohibiciones de combinación de planos que en cada época se dieron como inamovibles.

Por otra parte, como dijimos antes siguiendo a Sánchez-Biosca (1990), han existido diversos modos de representación y montaje a lo largo de la historia del cine, de forma coetánea y con mutuas influencias entre ellos. De entre esos modos, como apunta Gordillo (2008), el tipo de montaje invisible que propugnaba el Modo de Representación Institucional se consolidó durante el siglo XX. Pero siempre existieron excepciones, y en la actualidad el montaje se hace visible y se erige como herramienta fundamental en la articulación de filmes que no siguen la estructura narrativa tradicional (Vera Méndez, 2008). En definitiva, el montaje es un procedimiento de organización del discurso fílmico que ha contado, a lo largo del tiempo, con distintos estilos, enfoques y concepciones.

La gran sintagmática de Metz (2002 a) es la formulación más completa de un código de montaje fílmico, aunque sólo se refiere a la banda de imagen y su aplicabilidad no va más allá del cine clásico. No obstante, las categorías de esta sintagmática pueden ser de utilidad en nuestro estudio porque permiten una segmentación del texto fílmico basada en un criterio contrastado y, por tanto, válida para el análisis (aunque el nuestro tendrá en cuenta, además de la imagen, las sustancias expresivas sonoras y se aplicará también al cine actual). Seguramente la aplicación de este modelo a textos fílmicos del nuevo cine dé como resultado la superación del cuadro de categorías sintagmáticas que propone Metz, lo que abundaría en nuestra idea de la inexistencia de sistemas semióticos previos y subyacentes a todos los procesos discursivos fílmicos.

La soga (1948) de Alfred Hitchcock se presenta en un único plano, ya que los cortes obligados por el escaso metraje del chasis de la cámara son transiciones a negro disimuladas en la diégesis. Es, pues, un filme sin montaje (entendido exclusivamente como concatenación de planos, montaje externo), pero su forma de organización no es

diametralmente distinta a la de otros textos fílmicos del mismo autor, en los que la fragmentación es capital. El propio Hitchcock lo explica con estas palabras sobre la película: “Los movimientos de cámara y los movimientos de los actores reconstituían mi manera habitual de planificar, esto es, que mantuve el principio de la proporción de las imágenes con respecto a la importancia emocional de los momentos dados” (Metz 2002 b, p. 218). En esta ocasión, para articular su discurso, en vez de la fragmentación de los planos, utilizó procedimientos de montaje interno, sin por ello renunciar a ciertos aspectos de su estilo, como la importancia significativa de los objetos. A fin de cuentas, lo que importa, más que los medios empleados, es el resultado obtenido, el efecto-montaje de Mitry (1978, 1990) o la significación intelectual de Eisenstein (Aumont et al., 1996; Ivanov, 1976).

Así pues, consideraremos el montaje como una herramienta discursiva al servicio de la significación. Un elemento del discurso que pone en relación imágenes y sonidos de planos distintos; que posibilita cambios de espacio, alteraciones en la línea del tiempo, elipsis, focalizaciones distintas, variaciones de los objetos de atención y, en definitiva, lo que Panofsky (1976) llamaba la dinamización del espacio y la espacialización del tiempo. Por todo ello, el montaje puede convertirse en significativo de significados narrativos y constituir un código que entrará en correspondencia mutua con otros códigos del texto fílmico.

(iv) Generalmente, los filmes son narrativos. El cine, que nació como invento científico capaz de reproducir la realidad de forma mecánica, en una época de exaltación de lo industrial y de la máquina que influye incluso en el arte, y que se desarrolló a partir de la fragmentación del montaje, en consonancia con los movimientos artísticos de aquella modernidad, como el cubismo y el dadaísmo, paradójicamente se decantó por contar historias con una estructura narrativa inspirada en la novela del siglo anterior. En un momento en el que las vanguardias literarias buscan la ruptura de los cánones establecidos en el relato, el cine cuenta historias con una estructura narrativa sencilla y comprensible por el gran público.

El cine, ya cuando nace a finales del siglo XIX, quedó como atrapado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de ficción y de representación, de la *diégesis* y de la *mimesis*, tradición para la cual ya estaban preparados los espectadores —preparados mental, pero también pulsionalmente— por la experiencia de la novela, del teatro y de la pintura figurativa, tradición por consiguiente la más rentable para la industria del cine (Metz, 1979, pp. 41-42)

Quizás esta predisposición tradicional de los espectadores determinó que la mayor parte de la producción cinematográfica de todos los tiempos corresponda a filmes narrativos y, aunque existieron experiencias cinematográficas, como las surrealistas, que no articulaban relatos y que más tarde derivaron hacia otras formas de expresión como el *video-arte*, en la actualidad el cine es un medio que cuenta historias (no olvidemos que los documentales se basan en la construcción de un discurso narrativo, aunque con referente real, además de constituir un porcentaje mínimo de las películas).

La narratividad es la propiedad organizativa básica del texto narrativo, el cual se articula en historia (lo que se narra) y discurso (cómo se narra) e integra tanto el enunciado como la enunciación (García García y Rajas, 2011, b). Los distintos significantes del discurso entran en función con los significados que constituyen la historia. Para Metz (2002 a) es la narratividad lo que confiere al filme la capacidad de

significar. Pero el cine no construye significados a partir de un código previo, sino por la presentación (i.e. mostración siempre en presente) de imágenes icónicas y acústicas, lo que implica que tanto la organización de los enunciados como la enunciación deban articularse en el proceso textual. Así pues, el relato, la historia contada por el discurso, constituye el sistema semántico del texto fílmico.

Por otro lado, a nivel pragmático, el espectador supone la intención narrativa del autor del film, está predispuesto a interpretar un discurso cuyo contenido es una historia. Se establece un pacto de ficcionalidad (Quintana, 2003) entre autor y espectador fundado en la conciencia, por parte de este último, de que el texto le va a contar una historia imaginaria, una sucesión de acontecimientos que comienza y se encamina hacia un determinado desenlace. Esta predisposición es parte de la competencia lectora del espectador de cine, un medio de comunicación, no lo olvidemos, cuyos procesos discursivos no son realizaciones de un sistema previo. Y es en esa situación pragmática donde tiene su fundamento la fusión ontológica entre la sucesión temporal y la consecuencia lógica de los acontecimientos narrados apuntada por Barthes (1969), y cuya inmediata aportación al proceso comunicativo es cierta coherencia discursiva.

Estos factores semánticos, pragmáticos y discursivos derivados de la narratividad del film, convierten la estructura narrativa en elemento básico para la construcción de nuestro modelo de análisis. Así, nuestro estudio tendrá en cuenta los aspectos del discurso y los elementos de la historia como criterios de segmentación, objetos analizables y puntos de partida del análisis de la significación.

(v) Todos los autores que hemos comentado consideraron el cine como un arte. Esta concepción ha influido en todo acercamiento teórico al medio cinematográfico y, a pesar de que el cine ha evolucionado pasando por diferentes estadios que la historiografía ha podido catalogar y caracterizar cronológicamente, y aún teniendo en cuenta, como nos recuerda Gubern (2003, p. 11), que el cine además de arte y espectáculo es industria y comercio, el filme ha sido considerado siempre obra nacida de la creatividad, objeto artístico, ya fuera en la época del gran cine mudo, durante la consolidación del sonoro, en el apogeo del cine clásico, o con el advenimiento de la *nouvelle vague* y el nuevo cine que rompe con los cánones clásicos. No obstante, en la actualidad, cuando se cuestiona la noción misma de arte y parece más importante la dimensión comunicativa del cine, Liandrat-Guigues y Leutrat (2003) creen necesario volver a plantear la pregunta “¿es un arte el cine?” (pp. 14-17).

El cine nace como atracción, como artefacto curioso, pero muy pronto pasa a depender de una industria que adivina su potencial económico y que impone ciertos condicionamientos en los contenidos para alcanzar el mayor número posible de público y rentabilizar así su inversión. Por otro lado, las innovaciones técnicas han influido en el desarrollo del cine desde su invención, en gran parte promovidas por la industria para dotar de mayor espectacularidad al medio. Hoy día, uno de los motivos del desarrollo de la tecnología 3D es dotar de mayor espectacularidad la proyección en las salas y competir de esa forma con los hábitos individuales y domésticos de consumo (Quintana, 2011), muy variados y extendidos. Como hemos constatado en apartados anteriores, las innovaciones técnicas se han visto, en no pocas ocasiones, como causas de estancamiento, e incluso retroceso, del desarrollo expresivo y del carácter artístico del cine. Aquí pensamos, como Vela (1976), que el cine es arte de su tiempo: la tecnología

no está reñida con la intención expresiva y poética de los textos fílmicos. Como bien expresa Alcalá Mellado (2014):

Si existe un principio incuestionable e invariable es aquel que establece que, a diferencia de la ciencia, el arte no progresa. No hay evolución, sólo transformación, adaptación, mutación. Las técnicas que se configuran como herramientas de los lenguajes artísticos sí evolucionan en términos de progreso. Lo hacen con el propósito de poder expresar mejor, con mayor eficacia comunicacional y mayor poder de seducción, la representación en términos visuales de los paradigmas de cada época, de cada cultura. (p.131).

No es nuestro objetivo justificar el estatuto artístico del cine, sino ponderar los aspectos que, desde nuestra perspectiva, hacen del film una manifestación artística, y establecer la medida en que este trabajo debe considerar esos aspectos en el análisis de la significación que se propone. Aún así, diremos que las exigencias comerciales, la dudosa calidad de muchas películas, el gran público que lo disfruta y (quizás por ello) el escaso valor que nuestra cultura le ha concedido (en contraposición con las bellas artes tradicionales) no son argumentos suficientes contra una concepción artística del cine. Como sabemos (Panofsky, 1976), el arte y los artistas, a lo largo de la historia, han dependido de alguna fuente económica, de manera que las grandes obras de la pintura o la arquitectura, en su mayoría, fueron realizadas por encargo. La calidad no hace al arte, pues la obra puede ser buena o mala. Como sentencia Mitry (1978), que el cine sea un arte “no es una cuestión de calidad, sino de hecho” (p. 53). Por último, en contra de academicismos elitistas, el cine es arte porque socialmente se juzga como tal y, sobre todo, por su intención: “Es un objeto compuesto, querido, concertado en su organización de conjunto, destinado a agradar (o a emocionar, a inquietar, a soliviantar, etc.), desprovisto de utilidad práctica inmediata” (Metz, 1973, p. 61).

El texto fílmico es una manifestación de arte argumentativa. Como tal, procura el placer estético por la conjunción de forma y contenido, pero su realización no responde a un sistema de relaciones prefijadas entre significante y significado. Por lo tanto, sus mensajes deben articularse en base a un sistema que se construye a la par que el discurso actualizador de dichos mensajes, un sistema único y original para cada filme. Y, sin menospreciar sus cualidades plásticas, es en esta creatividad necesaria en la que, a nuestro entender, radica la principal facultad estética del cine. Información semántica e información estética (Moles, 1976) se interrelacionan en los mensajes fílmicos de tal manera que la primera, que es útil a la significación, denotativa y conmutable de un canal a otro, se construye en gran medida a partir de la información estética, aquella que se refiere a un repertorio de conocimientos comunes, y no universales, a emisor y receptor, y que es específica del canal que la transmite.

Jakobson (1984) enuncia la conocida división de funciones del lenguaje, cada una de las cuales está determinada por uno de los seis factores básicos en cualquier proceso comunicativo. Esas funciones y el factor correspondiente forman los siguientes pares: referencial/contexto, poética/mensaje, emotiva/destinador, conativa/destinatario, fática/canal y metalingüística/código. Dichas funciones no son excluyentes, pero el mensaje se estructurará bajo el predominio de alguna de ellas. Ahora nos interesa la función poética, que orienta la comunicación hacia el mensaje, lo hace autorreflexivo y ambiguo, pues “la ambigüedad es el carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo” (Jakobson 1984, p. 382). La ambigüedad creada por la función poética del lenguaje es definida por Eco (1988 b), desde el punto de vista semiótico,

como “violación de las reglas del código” (p. 376). Eco, al estudiar el mensaje poético, prefiere utilizar la expresión *función estética* para aplicar también el concepto a obras no lingüísticas. En el cine, la violación del código se debe entender como la desviación de la norma (en un sentido cercano al concepto de Coseriu, 1973), como la utilización de procedimientos no normales, nuevos y originales, distintos a los que aparecen en otros filmes. Para no liquidar una de las condiciones esenciales del medio que es la comunicabilidad, la desviación que propone el filme como texto estético, ambiguo y autorreflexivo, conlleva la necesaria creación de nuevos códigos, cuyas reglas y convenciones se postulan y deben ser interpretadas por el espectador a partir de hipótesis e inferencias, en el mismo proceso de lectura (Eco 1988 b, 1994). Así pues, hemos de tener en cuenta, en el análisis de la significación del filme, una dimensión poética (entendida como los principios de la invención y la creatividad del autor) que se orienta, cumpliendo con la función estética del mensaje, hacia la ruptura de los códigos conocidos en pos de la originalidad, pero también (y más importante para nuestro propósito) hacia la construcción del sistema semiótico que sustenta el proceso discursivo. Creemos que en el medio cine, la significación se basa en la poética, más que en sistemas prefijados, para asegurar que los mensajes cumplan las dos funciones principales que les asigna el autor: la representativa y la estética.¹

(vi) La heterogeneidad del medio cinematográfico fue puesta de manifiesto ya por los primeros teóricos. Ricciotto Canudo hablaba de heterogeneidad artística, pues todas las artes caben en el cine (Urrutia, 1976; Vías, 2006). A su vez, lo propio de cada arte es la combinación de varios códigos porque, como establece Garroni (1975):

No existe una manifestación semiótica, sea cual fuere, artística o no, verbal o no, que pueda ser considerada –en su totalidad concreta– como pura y homogénea, por ser la homogeneidad una característica exclusiva de una construcción analítica formal, que por definición no puede coincidir con el plano de las manifestaciones semióticas concretas. (p. 344).

Todas las artes se caracterizan, en mayor o menor medida, por la utilización de diferentes códigos. Pero en el cine la complejidad se da también a nivel sustancial, pues las señales significantes se transmiten a través de dos canales, el auditivo y el visual, y pertenecen a órdenes físicos diferentes. Las materias del cine son la imagen técnica acústica y la imagen técnica visual que reproducen las sustancias de la expresión de los distintos códigos concurrentes en el discurso. A partir de estas últimas se formalizan los significantes que cada código pone en relación con los significados. El autor puede incluir en su discurso fílmico cualquier sistema semiológico preexistente cuya materialidad significativa pueda ser reproducida por la imagen técnica visual y acústica. Pero el discurso no se construye por la mera adición de sustancias expresivas y códigos. Lo que ocurre en el proceso textual fílmico es una continua interrelación de imagen, voz, música y otros sonidos, de signos sustentados en esas sustancias expresivas y de códigos posibles. Nos estamos refiriendo aquí al principio de co-expresividad de Panofsky (1976), la relación audiovisual de Mitry (1976), la audiovisión de Chion (1993) o la *dimensión sintagmática* de Metz (1973) que “se despliega tanto en el eje de las consecuciones ... como en el eje de las simultaneidades”(p. 215).

¹ Como los referentes fílmicos no se sitúan en el contexto de comunicación, sino que son intratextuales, preferimos tomar de la terminología de Bühler (1979) la *función representativa*, por la cual las expresiones están ordenadas a objetos y relaciones, en el modelo lingüístico de este autor.

Detengámonos en esta dimensión sintagmática. Sabemos que Metz (1973, p. 35) establece que los significantes fílmicos se realizan sobre soportes sensoriales de cinco órdenes (imagen, sonido musical, sonido fonético, ruido y trazado gráfico). Pero el filme se desarrolla a la vez en el tiempo y en el espacio (Metz, 1973, pp. 214-215). Así, los significantes se despliegan en cinco series, según su orden sensorial, en la duración del filme, que se corresponde globalmente con el eje de las consecuciones (la dimensión temporal). Por su parte, el eje de las simultaneidades comprende, en realidad, dos ejes: el rectángulo de la pantalla, con todas las co-presencias espaciales que permite; y los sintagmas simultáneos entre series diferentes que se perciben de forma sincrónica. Nos interesan las relaciones de las distintas series establecidas como sintagmas tanto en la sucesión como en la simultaneidad espacial y temporal, pues los distintos tipos que distingue Metz (1973, p. 215) –*sintagmas temporales homogéneos, simultáneos homogéneos y heterogéneos, y oblicuos*– conllevan la interrelación de códigos que construye los sentidos narrativos del texto fílmico.

La heterogeneidad sustancial es el punto de partida de este trabajo. En las sustancias expresivas se realizan los significantes de la configuración sintagmática. Nos ocuparemos de esas interrelaciones que conforman el discurso fílmico, estudiaremos cómo determinan la significación narrativa y su incidencia en la producción de signos y en la transformación y creación de los códigos.

Todo lo que antecede nos induce a la formulación de los siguientes postulados sobre el objeto fílmico que posibilitan su consideración como objeto semiótico:

1- El cine es un medio de expresión (y de comunicación) artístico capaz de registrar técnicamente significantes aprehensibles a través de los sentidos de la vista y el oído, por la aplicación de códigos de reconocimiento y de la percepción de la realidad física, que se configuran en discursos semióticos (mensajes) que son los textos fílmicos.

2- El texto fílmico narrativo es un discurso en el que se reproducen y crean distintos tipos de signos y códigos interrelacionados que el espectador es capaz de interpretar, y cuyo sistema semántico está constituido por los elementos y aspectos del relato.

3- El filme como proceso semiótico debe presuponer un sistema. Como sabemos que dicho sistema no es un código cerrado y preexistente a modo de una lengua, y que no existe una gramática normativa cinematográfica, debemos aceptar que se construye a la par que el proceso textual, y entender que la estructura narrativa constituye un apoyo fundamental para ello.

5- El estudio de la significación en el texto fílmico debe partir del análisis de las sustancias expresivas que configuran los signos y sus interrelaciones. Pues, aunque las sucesivas innovaciones técnicas y la evolución artística del medio influyan e introduzcan cambios en los modos del discurso fílmico, este siempre se configurará a partir de los códigos y signos sustanciados en la materia audiovisual.

2.2. Objeto semiótico.

Semiología y semiótica se entienden hoy como sinónimos porque, en última instancia, hacen referencia a la misma rama del saber, sucintamente: “la ciencia de los signos” (Ducrot y Todorov, 2006, p. 104). Si la semiología fue anunciada por Ferdinand de Saussure a caballo entre los siglos XIX y XX, casi al mismo tiempo, pero de forma independiente, la semiótica adquiere carácter de disciplina autónoma con el pensador estadounidense Charles Sanders Peirce, ya que el término había sido introducido dos siglos antes por el filósofo inglés John Locke en el ámbito de la teoría general del lenguaje. En uno de sus innumerables escritos, Peirce define la semiótica como “la disciplina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de toda posible semiosis” (citado por Eco, 1992, p. 240). Adoptamos aquí la terminología semiótica porque el proceso de semiosis, como veremos más adelante, es el necesario punto de partida en nuestro estudio, así como son fundamentales ciertas distinciones que parten de Morris (1962, 1985), los postulados de Hjelmslev (1974) o la teoría de la producción de signos de Eco (1988 b), autores que han consolidado en sus obras dicha terminología.

2.2.1. La función semiótica.

Hjelmslev (1974, p. 74) define la función de signo o función semiótica como la relación que se establece entre una expresión y un contenido. Más concretamente, entre la forma de la expresión y la forma del contenido. En su concepción estructuralista del lenguaje, Hjelmslev propone su estudio (tanto a nivel del texto como del sistema) a partir de un análisis que define como “descripción de un objeto por las dependencias uniformes de otros objetos respecto de él y entre sí” (p. 49). A esta clase de dependencias la denomina *función*, en un sentido a mitad de camino entre el lógico-matemático y el etimológico, pues unas entidades presuponen a otras y, además, cumplen un papel definido en la cadena. Cada uno de los terminales de una función se denomina *funtivo*, y se define por ser un objeto que tiene función con otro objeto.

La función semiótica es una presuposición recíproca entre dos funtivos: la expresión y el contenido; constituye los signos y, por tanto, crea el significado. No puede haber función de signo sin la presencia de alguno de sus dos funtivos, pues estos son interdependientes, mutuamente necesarios entre sí, pero también con respecto a la función misma, porque no se puede concebir una función sin sus terminales. Es decir, no existe expresión sin contenido, contenido sin expresión, ni signo sin estas dos entidades (Hjelmslev, 1974, pp. 74-45).

Con esta acepción lógica podemos trascender toda pretensión de isomorfismo entre la expresión y el contenido de la imagen fílmica, que implica una concepción del cine basada en una representación previa y necesaria sobre la que, por connotación, asentar el contenido narrativo. “En una semiótica visual, la expresión será un conjunto de estímulos visuales, y el contenido será, simplemente, el universo semántico (Groupe µ, 1993, p. 41). Así, en el comienzo de *Alatriste* (2006) de Agustín Díaz Yanes, la figura humana que emerge del agua es la expresión *en* función semiótica *con* el contenido constituido por el personaje del Capitán Alatriste. En términos saussureanos, el significante fílmico remite directamente al significado narrativo. Saber cómo se establecen esta función de signo y la convención que asegura la coincidencia entre la interpretación del espectador y la intención del autor, son objetivos de nuestro estudio.

Hjelmslev (1974, p. 75) caracteriza la función de signo como *solidaridad*, es decir como interdependencia entre términos de un proceso. Semiosis es, para Greimas y Courtés (1982), sinónimo de función semiótica: “la operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca” (p. 364). Así pues, se entiende que la función semiótica se establece en el texto, en el mismo momento del acto de lenguaje. Peirce entiende por semiosis “una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de *tres* sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (citado por Eco, 1988 b, p. 38). Se trata de una triple correlación entre entidades abstractas (no sujetos humanos), en la que un *signo* es algo que está en lugar de otra *cosa* (la representa) para alguien, gracias a la mediación de un *interpretante*, que es otro signo que traduce y explica el signo anterior (Eco, 1988 b, p. 39). Si el interpretante de un signo es otro signo, que a su vez tendrá otro interpretante, nos encontramos ante un proceso de semiosis ilimitada (Eco, 1988 b). De esta forma, la semiosis implica una cadena de significación, una sucesión de relaciones sémicas en forma de tríadas, que impide su definición en términos de signos aislados (Vidales, 2010). Por tanto, el concepto tradicional de signo apriorístico deja de ser esencial, y se hace posible la existencia de procesos textuales que no presuponen un sistema previo. Eco (1988 b) afirma que el puesto teórico del concepto clásico de signo debe ser ocupado por el de “función semiótica como resultado de diferentes tipos de operación productiva” (p. 242). Si trasladamos estos postulados al cine, diremos que el texto fílmico se construye a partir de correlaciones entre significantes visuales y acústicos y significados narrativos que se producen en su seno y que se constituyen en funciones semióticas, que a su vez se relacionan con otras funciones similares, en muchos casos, propuestas por primera vez y sin remisión a un código preexistente.

El lógico y filósofo norteamericano, seguidor de Pierce y su teoría semiótica, Morris (1985) establece que el proceso de semiosis (o proceso de signo) “implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él” (p. 27). En consecuencia, la semiótica no debe ocuparse de un tipo de objeto particular sino de cualquier objeto ordinario que participe en el proceso de semiosis. En este marco, las imágenes fílmicas actuarían como signo, aludirían al mundo posible construido por el relato y serían interpretadas por el espectador que reconoce su función de signo.

Atendiendo a los diferentes factores que intervienen en el proceso de semiosis, Morris distingue tres dimensiones en el signo: semántica, sintáctica y pragmática. En su obra posterior, *Signos, lenguaje y conducta* (Morris, 1962) introduce un nuevo factor, el *comunicador* o productor de los signos, y redefine las dimensiones anteriores como sigue: semántica es la parte de la semiótica que estudia el significado de los signos; sintáctica, la rama que estudia cómo se combinan los signos entre sí; y pragmática, la que estudia el origen, usos y efectos de los signos.

Estos estudios se han desarrollado, como preveía Morris, centrados en su respectivo objeto y haciendo, en principio, abstracción de las otras dimensiones. Ahora bien, esto no significa que la función semiótica pueda dividirse en partes ni que semántica, sintaxis y pragmática sean compartimentaciones limitadas del signo. Por el contrario, se encuentran imbricadas, incluidas y asociadas en la función de signo misma. En el proceso de semiosis, estas componentes no pueden concebirse si no es de forma

conjunta, pues sirven al establecimiento de la función semiótica y la conforman. De ahí que los conceptos de las diferentes ramas de estudio se solapen y que cada una de ellas deba considerar en sus análisis los objetos de las demás.

Aquí entendemos semántica, sintaxis y pragmática, no como divisiones de la semiótica, sino como proyecciones de la semiosis que reafirman su institución en los procesos comunicativos, contribuyendo a implantar las condiciones necesarias para una comunicación feliz entre emisor y receptor. Por eso, los procesos de semiosis (la producción de funciones semióticas en los textos fílmicos) se sitúan en el centro de nuestro estudio. El autor de cine crea en un medio que es un habla sin lengua. Debe, por tanto, asegurar la inteligibilidad del texto en el proceso mismo. Para ello aprovecha de forma creativa las proyecciones sintáctica, semántica y pragmática. Sirvan como ejemplos respectivos: las relaciones de anclaje entre signos, las convenciones manifestadas y la apelación a los conocimientos previos del espectador. Siguiendo la metáfora de Eco (1993, p. 243) como máquina para producir mundos posibles, diremos que las funciones semióticas que se producen y se interrelacionan en él son los engranajes necesarios que hacen funcionar esa máquina, y la intención creativa del autor, la energía que los mueve.

A continuación, se expone cómo entendemos los tres niveles semióticos, de qué manera se utilizarán en nuestro modelo de análisis, así como las aportaciones de sus correspondientes disciplinas de estudio que servirán en nuestro empeño.

2.2.1.1. Sintaxis.

En el seno de la lingüística, el estudio de la sintaxis ha alcanzado un considerable desarrollo, al menos a nivel de la oración. A partir de la morfología ha establecido un sistema de recciones, o concordancias obligadas, y de funciones que pueden cumplir las palabras en la frase. Es considerada una parte de la gramática de la lengua y, así, se configura “como un algoritmo que genera sucesiones de elementos y discrimina entre los aceptables y los inaceptables” (Eco, 1992, p. 242).

Si la semiología intenta aplicar los logros de la lingüística a sistemas distintos de las lenguas, puede establecer algunos modelos sintácticos gramaticales como el del código de las señales de circulación, pero se encuentra en un callejón sin salida ante medios de expresión como el cine. En el texto fílmico hay combinaciones y relaciones entre sus signos, pero no reglas que sancionen su gramaticalidad. Bien es cierto, ya hemos hablado de ello, que en ciertos momentos se han impuesto unas formas discursivas preferentes y que existieron *leyes* pretendidamente insoslayables de filmación, pero la creatividad poética y la amplia concurrencia de códigos en el filme han impedido siempre la institución normativa de la sintaxis en el cine.

Cuando Metz (1969, 2002 a) utiliza el término *sintagma* para nombrar cada clase de segmentos fílmicos que componen su gran sintagmática de la banda de imagen, lo hace para designar unidades superiores del discurso no analizables bajo criterios morfosintácticos. Si descendemos a nivel de los componentes del sintagma fílmico, comprobaremos que no existen elementos morfológicos homogéneos ni coerciones sintácticas que les impongan posiciones en la cadena y formas de combinación con otros elementos.

Así pues, los modelos de la sintaxis lingüística tradicional no agotan el análisis del texto fílmico y, en consecuencia, no podrán ser aplicables en nuestro estudio. Sin embargo, en el mismo ámbito lingüístico, se ha desarrollado la llamada lingüística del texto, que sí puede ser fuente de conocimiento para la descripción de las relaciones entre los signos en el filme. Esta disciplina comenzó intentando explicar fenómenos sintácticos y semánticos que no se podían describir adecuadamente en el nivel oracional (Bernárdez, 1982), pero, al tomar el texto como unidad comunicativa, ha superado la condición de *gramática transfrástica*, para ocuparse no sólo de los aspectos sintácticos y semánticos del lenguaje, sino también de los pragmáticos. Un texto es, por tanto, el producto de una actividad comunicativa, fruto de la intención del emisor, que se estructura a partir de relaciones internas que aseguran su unidad semántica. Esa propiedad semántica global de los textos se denomina *coherencia* (Dijk, 1998, p. 25). Mientras, las relaciones entre los componentes del texto que permiten su identificación como pertenecientes a él constituyen los fenómenos de *cohesión* (Bernárdez, 1982). Coherencia y cohesión son complementarias y, aunque parecen ser de naturaleza semántica y sintáctica, respectivamente, las dos existen tanto en los niveles semántico y sintáctico, como en el pragmático. Como vemos, la lingüística del texto supone un estudio conjunto de las tres dimensiones semióticas. A nosotros nos interesa aquí la existencia de relaciones de cohesión entre las partes del texto, cuya finalidad es contribuir a la construcción coherente de éste. En el texto verbal pueden ser las relaciones semánticas entre lexemas o la coordinación; en el texto fílmico, el *récord* o la concatenación de funciones narrativas.

En el filme hay relaciones entre significantes de distintas sustancias expresivas, entre signos de diferentes códigos. García Jiménez (1993, pp. 197-198), siguiendo a Metz (1973), establece la siguiente taxonomía de relaciones entre la imagen y el sonido en el discurso secuencial de cine y televisión: (a) sintagmas homogéneos simultáneos (co-presencia de significantes visuales [o] sonoros); (b) sintagmas homogéneos sucesivos (con solo significantes sucesivos de una sustancia expresiva); y (c) sintagmas heterogéneos simultáneos (combinaciones entre significantes de sustancias distintas: de dos series de significantes: imagen y palabra, imagen y música, etc.; o de tres series: imagen, palabra, música, etc.). Esta clasificación constata la co-expresividad audiovisual del cine, pero no da cuenta del tipo de relaciones que se establecen entre los signos ni de la finalidad de las mismas. Por su parte, Chion (1993, 1999) explica los efectos del acoplamiento audiovisual en el discurso fílmico: temporalización, síncrexis, relativización de la palabra, creación del supercampo, puntuación sonora de movimientos, etc. De ello resulta la posibilidad de adjudicar funciones discursivas a la combinación entre sustancias expresivas. Por último, otros autores, como Mitry (1989) han estudiado las implicaciones estéticas y expresivas de la conjunción de sustancias visuales y acústicas en el cine.

Nos obstante, faltaría explicar las relaciones que se establecen entre los signos y los códigos, independientemente de la sustancia en que estén conformados. Relaciones que pueden ser de anclaje del significado, redundancia informativa, las explicadas por Chion u otras que están por descubrir, pero que tienen su razón de ser en la significación del texto, porque en el filme se actualiza una configuración significativa *multisustancial* y *multicódica* que tiene la finalidad de articular significados narrativos interpretables por el espectador.

Así pues, la sintaxis fílmica, además de no tener carácter normativo ni poder pretenderlo, no puede ser independiente de la función semiótica. En consecuencia, optaremos por un análisis de la combinación que, siguiendo el modelo de Hjelmslev (1974), describa las relaciones entre signos como funciones que se establecen en torno y al servicio de la función semiótica.

2.2.1.2. Pragmática.

La dimensión pragmática sitúa el lenguaje en el proceso de la comunicación. Estudiar el origen, los usos y los efectos de los signos podría ser una manera de caracterizar el proceso de semiosis en su totalidad, pues entendemos que la finalidad de toda función de signo es la comunicación. Sin embargo, Eco (1992) sostiene, siguiendo a Peirce, que puede haber semiosis sin ningún intérprete o sujeto consciente y pueden existir sistemas de signos que nadie use efectivamente para comunicar. Por su parte, Martinet (1978), a la función de comunicación del lenguaje, añade otras como las de soportar el pensamiento y la reflexión interior. Nos parece que la existencia de un sistema signico sin finalidad comunicativa es una mera excepcionalidad, mientras que el pensamiento reflexivo, si se acepta conformado por el lenguaje, tendría la estructura de un diálogo en el cual el sujeto asumiría los roles de emisor y receptor. Nuestro empeño en unir semiosis y comunicación debe servir para resaltar la indisolubilidad de la pragmática en la función semiótica, y contrarrestar, una vez más, el efecto de la división, operativa para el estudio, en apartados diferentes de sintaxis, pragmática y semántica.

Según Escandell (2008) se entiende por pragmática:

El estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario. (pp. 15-16)

Podemos extraer de esta definición los factores esenciales que intervienen en el uso comunicativo del lenguaje y estudiarlos, junto con las relaciones que se establecen entre ellos, como guía a través de los aspectos pragmáticos implicados en el ámbito de la comunicación fílmica. Naturalmente, debemos extrapolar los conceptos de la pragmática lingüística al estudio del medio de expresión cinematográfico, como viene haciendo la semiología a partir de las disciplinas del lenguaje articulado. Esos factores son:

- (i) El hablante.
- (ii) El enunciado.
- (iii) El destinatario.
- (iv) La situación comunicativa.

(i) El hablante se corresponde con el autor del texto fílmico. Hasta ahora hemos usado *autor* amparados por la concepción artística del cine, pero en este momento también podemos justificar su utilización desde el punto de vista pragmático: si el filme es un producto de la industria cinematográfica en cuya realización interviene un nutrido grupo de profesionales, algunos de los cuales poseen la condición contractual de autor (músico, guionista), es el director, como responsable de la elección de los significantes registrados y su disposición discursiva, el hablante que emplea el medio expresivo en la

comunicación. Llamamos autor al emisor del texto fílmico por ser éste un objeto estético, y lo identificamos con el director, que, en definitiva, asume el papel de hablante usuario.

El primer punto a tener en cuenta en el estudio pragmático del autor es la *intención*. El ser humano actúa movido por una voluntad de cambio en el medio y utiliza la comunicación para influir de alguna manera en los destinatarios. Siempre existe una intención determinada que mueve al hablante a realizar actos de lenguaje. La intención funciona entonces como principio regulador de la conducta lingüística del hablante porque le lleva a utilizar los medios que considera más oportunos para alcanzar sus fines (Escandell, 2008, p. 37). El estudio de la intención del emisor contribuyó al desarrollo de la pragmática lingüística, porque introdujo la realidad extralingüística en la construcción del significado, que ya no radica únicamente en los signos del repertorio léxico. Pero el significado comunicado no depende exclusivamente de la intención, porque, como demostró Verschueren (2002, pp. 99-100) cuando el destinatario no reconoce la intención del emisor, porque interpreta otra distinta, el enunciado no tiene un significado único.

La intención determina la función que se asigna a los mensajes. El texto fílmico cumple primordialmente las funciones representativa y estética, que el autor intenta conjugar en su producción semiótica. Por decirlo de una forma sucinta, el autor pretende contar una historia de forma creativa y original. Por el momento, dejaremos para más adelante las consideraciones poéticas (cf. 2.2.1.4.) y nos centraremos en la función representativa. Ya conocemos la exigencia de comunicabilidad que la vertiente comercial del cine impone a la creación. El autor, como emisor, debe mostrar competencia en el mensaje, lo que significa decidir cómo elaborar sus mensajes de manera que probablemente sea comprendido por su receptor (Girbau Massana, 2008). Debe tener en cuenta al espectador para conformar un discurso que este comprenda, debe prever un lector modelo (Eco, 1993) que interprete la historia narrada según su pretensión. Para ello debe apelar a la competencia comunicativa que supone tener en común con el espectador. Organiza su estrategia textual buscando la cooperación del lector a través de la elección de una serie de elementos comunes: lenguaje, tipo de enciclopedia, patrimonio léxico y estilístico, campo geográfico, etc. (Mandujano Estrada, 2013, p. 475). En la creación del texto fílmico, utilizará medios expresivos, códigos y formas de organización discursivas conocidos por su destinatario (procedimientos de la norma, en el sentido de Coseriu, 1973). Pero, como bien matizó Eco (1993, p. 81) prever el lector modelo no significa sólo dirigirse al que se espera que exista, sino utilizar estrategias textuales que lo construyan, pues el texto también contribuye a producir la competencia comunicativa. Así es como se pueden crear nuevos códigos en el texto fílmico, explicitando la convención que esos códigos instauran, en una dinámica de semiotización de las imágenes significantes que el espectador asimila y agrega a su competencia.

Lyons (1980, pp. 514 y ss.) explica el concepto de competencia comunicativa introducido por Dell Hymes: “el conocimiento y la capacidad de las personas para utilizar todos los sistemas semióticos a su disposición en el seno de una comunidad sociocultural” (p. 514). La competencia comunicativa permite, por ejemplo, al hablante de una lengua producir y entender enunciados contextualmente apropiados y comprensibles de la misma. Lyons comenta una serie de conocimientos determinantes del uso de la lengua en situaciones concretas que no analizamos aquí por su

especificidad lingüística, aunque sí destacaremos la idea general de adecuación a la situación comunicativa que debe tener el autor del texto fílmico (como hablante), así como la particular capacidad para adecuar sus enunciaciones al contenido. Ésta última se corresponde, a nivel del emisor, con la competencia narrativa que García García (2006 a), considera necesaria tanto en la producción como en la lectura de los textos narrativos, y que relaciona con la existencia de estructuras narrativas profundas (de las que hablaremos más adelante) postulada por Greimas y Courtés (1982).

(ii) El segundo factor pragmático a considerar es el enunciado. Un enunciado es la expresión que produce el emisor y puede ser una palabra, una oración, un fragmento de oración gramaticalmente incompleto o una novela (Escandell, 2008). Siguiendo a Zellig Harris, Lyons (1980) aporta la siguiente definición de enunciado: “toda porción de discurso, emitida por una persona, antes y después de la cual hay silencio por parte de dicha persona” (p. 27). Por su parte, Escandell (2008) que identifica los límites del enunciado por su coincidencia con cada intervención del emisor y la duración de dicha intervención, lo distingue del término más general de mensaje pues, mientras este puede designar cualquier tipo de información transmitida por cualquier tipo de código, “el término enunciado se usa específicamente para hacer referencia a un mensaje construido según un código lingüístico” (p. 29). Nos hemos propuesto aprovechar los conocimientos de distintas disciplinas en la búsqueda de fundamentos para nuestro modelo de investigación, aunque para ello debamos transgredir la ortodoxia terminológica, pero hemos de reconocer que el concepto de enunciado que, en un momento de reflexión pre-teórica o intuitiva, podría concebirse como un instrumento de segmentación del filme para su análisis, se nos presenta en su caracterización pragmática de forma imprecisa y totalmente dependiente del tipo de discurso. Si realizamos su extrapolación a nuestro campo siguiendo las definiciones anteriores, el enunciado fílmico se corresponde con el film en su totalidad. Este hecho nos hace prever cierta autonomía del texto fílmico, de la que enseguida hablaremos, al tiempo que pone de manifiesto la dificultad epistemológica de utilizar el enunciado como unidad de análisis.

No obstante, Verschueren (2002, pp. 216-217) flexibiliza este concepto al introducir términos complementarios, como los grupos de enunciados, que son conglomerados de enunciados organizados (una conversación o la correspondencia escrita), los enunciados subordinados (una cita en un informe periodístico, por ejemplo), y los grupos de enunciados subordinados (como las conversaciones de los personajes dentro de una novela). Esta concepción nos autoriza a descubrir y describir subenunciados dentro del texto y a analizar una parte muy importante en todos los filmes, los diálogos, desde la perspectiva de la pragmática lingüística.

El texto fílmico es, pues, el enunciado que produce el autor para establecer una relación de comunicación con el espectador. “Toda narrativa audiovisual, en cuanto que elemento esencial de un proceso de comunicación, forma parte de un diálogo entre el emisor y el receptor” (Andrés Tripero, 2011, p. 35). Pero esa comunicación es diferida y unidireccional, emisor y receptor no están presentes en el mismo espacio ni al mismo tiempo. El filme es creado por el autor y permanece como un conjunto de mensajes latentes que proyecta su programa comunicativo y estético solo cuando entra en contacto con el espectador. El espectador se mueve en su proceso de fruición de acuerdo con el texto planteado por el autor, que es el espacio de experimentación e interpretación de la narrativa (Barbosa Alves, 2011, p. 144). El filme contiene, además

del universo semántico que pretende transmitir, el proyecto de interacción comunicativa con el espectador. Como nos recuerda Bettetini (1986): “cada texto audiovisual prevé el desarrollo de una acción del acercamiento a sus formas significantes por parte del espectador y contiene dentro de sí elementos concretos para guiarla y dirigirla” (pp. 108-109). Esos elementos concretos son dos simulacros internos: el *sujeto enunciador* y el *sujeto enunciatario*. El enunciatario es el destinatario implícito de la enunciación, que también tiene funciones como sujeto productor del discurso por ser la lectura un acto de lenguaje que crea significado (Greimas y Courtés, 1982). Es una configuración del autor implícito que no contempla la descodificación aberrante (Guarinos Galán, 2006). En definitiva, un lector ideal que interpretaría el texto conforme a la intención del autor.

El sujeto de la enunciación, en el texto fílmico, presenta y conduce la narración. Para ello puede delegar en narradores y personajes o enmascarar su presencia mostrando los elementos de la historia como si se dieran a conocer por sí mismos. En este último caso, la figura del enunciatario emerge como instancia organizadora del discurso a partir de su lectura. Para Gómez Tarín (2011), cuando el sujeto de la enunciación se oculta, cuando se camufla tras el aparato fílmico, al meganarrador o autor implícito le corresponde un lector implícito que se actualiza en la interpretación del espectador, pero “ambos se constituyen en un solo ente por la actualización del lector implícito en un lector real que pasa a ser autor al interpretar el desfile de imágenes, sonidos y sensaciones” (p. 273). Las posibilidades de la enunciación condicionan la transmisión de la información en el film, dando lugar a distintas distribuciones relativas del saber entre personajes y entre estos y el espectador, es decir, a las diferentes opciones de focalización.

Las consideraciones pragmáticas nos han llevado a la mención de ciertos aspectos del discurso narrativo audiovisual porque enunciación y narración coinciden en la comunicación fílmica. El fin de este recorrido ha sido constatar la necesidad de que el texto fílmico articule el sujeto de la enunciación y sus posibles delegados, para asegurar lo que Bettetini (1986) llama la conversación audiovisual con el espectador. Por tanto, debemos suponer que, al menos, las instancias delegadas se construirán en el proceso de semiosis y formarán parte de la significación.

Identificamos enunciación y narración en el texto fílmico, de acuerdo con la teoría de los actos de habla iniciada por Austin (1998) y desarrollada por Searle (2007). Esta teoría parte de la concepción del lenguaje como un tipo más de actividad. Emitir enunciados, que es una actividad en sí misma, sirve para describir situaciones del mundo, pero también para realizar determinadas acciones bajo condiciones adecuadas. “Hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, actos tales como hacer enunciados, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas” (Searle, 2007, p. 25). Desde este punto de vista, la unidad mínima de la comunicación lingüística es el acto de habla y la frontera entre semántica y pragmática se diluye, pues el estudio del significado de una oración emitida debe contemplar también el acto de habla que produce. Austin (1998) distingue tres tipos de actos que se realizan simultáneamente al emitir enunciados: (I) el *acto locutivo* que se realiza por el mero hecho de decir algo y, que a su vez comprende tres tipos de actos: (i) *acto fónico* (emitir ciertos sonidos), (ii) *acto fático* (emitir unidades léxicas organizadas de acuerdo con las reglas gramaticales de una lengua), y (iii) *acto rético* (emitir tales secuencias con un significado determinado); (II) el *acto ilocutivo* que se realiza al decir algo, es decir la manera en que se usa el enunciado: prometer, preguntar, mandar, etc.; y (III) el *acto perlocutivo* que

producimos o logramos porque decimos algo, como convencer, confundir o sorprender. El acto locutivo aporta significado; el acto ilocutivo tiene una cierta fuerza; y el acto perlocutivo se refiere a los efectos en el oyente.

Podríamos aplicar este modelo a nuestro objeto de estudio: identificaríamos el acto locutivo con la configuración significativa que se realiza en el film a partir de las sustancias expresivas conformadas por los códigos concurrentes; el acto ilocutivo, con la acción de narrar; y el acto perlocutivo, con el efecto de goce que se pretende producir en el espectador. Sin embargo, ciertas objeciones que ahora expondremos desaconsejan dicha aplicación: (a) Si bien podríamos identificar, dentro del acto locutivo, un *acto icónico* en la transmisión de imágenes, no sería posible la realización de un acto fático pues no hay gramática en que basarlo. (b) El significado queda, por así decirlo, dividido y compartimentado entre el acto rético (dentro del acto locutivo) y la fuerza del acto ilocutivo. En este trabajo no podemos aceptar esa compartimentación del significado porque conduce a la concepción connotativa del cine que hemos desechado en beneficio de la función semiótica entendida como la correlación directa de una expresión y un contenido. (c) El acto perlocutivo no es, en sí, un acto de lenguaje, sino el efecto que el emisor pretende conseguir en el receptor en el proceso comunicativo. Dicho de otro modo, los actos perlocutivos son las consecuencias de los actos ilocutivos. El cine quiere agradar, divertir, emocionar, hacer pensar, etc. Pero juzgar si lo consigue está fuera del ámbito de este trabajo.

Más operativa para nuestros propósitos es la clasificación de los actos de habla de Searle (2007). Este autor, siguiendo la vía abierta por Austin en el estudio del lenguaje como acción, trata de sistematizar la relación entre la fuerza ilocutiva de los enunciados y las estructuras lingüísticas que los soportan. Distingue tres géneros de actos en los enunciados lingüísticos: (I) *actos de emisión*: emitir palabras (morfemas, oraciones); (II) *actos proposicionales*: referir y predicar; y (III) *actos ilocutivos*: enunciar, preguntar, mandar, prometer, etc. El acto de habla completo es aquel que contiene fuerza ilocutiva, porque los actos proposicionales no pueden ocurrir solos: “una proposición es lo que es aseverado en el acto de aseverar, lo que es enunciado en el acto de enunciar” (Searle, 2007, p. 38). El contenido proposicional depende de la fuerza ilocutiva, por tanto, el significado no será la mera unión de ambos, sino el sentido en que se debe interpretar la proposición según el acto ilocutivo que se está realizando. Se establece una función (en el sentido y terminología de Hjelmslev, 1974) entre acto proposicional y acto ilocutivo, una *determinación* en la cual el primero presupone el segundo.

Aplicaremos ahora los conceptos de esta clasificación al estudio del filme. Pero, para ello, es necesario tomar ciertas cautelas epistemológicas. Por ejemplo, no podemos pretender encontrar en las imágenes fílmicas algo que se corresponda con la proposición lingüística. Por otro lado, referencia y predicación deben aceptarse sin la presencia de verdaderas estructuras nominales y de sintagmas verbales al uso. Sin embargo, la imagen puede remitir a referentes intratextuales, y en su mismo acto de referencia contener la predicación, pues cuando una imagen presenta un objeto ya está predicando, al menos, un estado del mismo. Teniendo esto en cuenta, podemos decir que en el enunciado fílmico se transmiten imágenes para presentar objetos y acciones cuyo sentido viene determinado por la fuerza ilocutiva que lo orienta hacia la narración. El acto ilocutivo fílmico se corresponde con el narrar: el acto ilocutivo es, por tanto, *acto narrativo*.

Naturalmente, esta postulación no descarta la articulación de otros actos ilocutivos en los enunciados. Por ejemplo, un film puede mostrar paisajes, monumentos y ciudades con la fuerza ilocutiva de promocionarlos turísticamente. Éste parece ser el caso de *Vicky Cristina Barcelona* (2008) de Woody Allen, con las ciudades de Barcelona y Oviedo. Igualmente pueden darse actos ilocutivos de carácter político, pedagógico o religioso, de manera que el texto fílmico, en momentos determinados, puede pretender adoctrinar, educar o moralizar.

Nos centramos en el acto narrativo por dos razones fundamentales. Primero, consideramos que este acto se despliega, en el texto, en realizaciones narrativas más concretas cuyo cometido es actualizar un narrador, caracterizar personajes, mostrar acciones o significar funciones narrativas. Se nos presenta así una nueva vía para el análisis: buscar, en la línea de Searle, las correlaciones entre los actos narrativos así considerados y los procedimientos discursivos audiovisuales. La segunda razón se basa en la certeza de que la narración fílmica aúna función representativa y función poética. En consecuencia, el acto narrativo busca como efecto perlocutivo en el espectador, tanto el conocimiento de la historia como el placer estético.

(iii) A lo largo de las páginas precedentes hemos hablado en no pocas ocasiones sobre el espectador (destinatario), no en vano es la meta final de todo el proceso cinematográfico de creación y comunicación. A diferencia de las artes plásticas en las que la faceta económica del proceso se dirige a un cliente, llámese coleccionista, museo o institución, en el cine la figura del espectador incluye los papeles de consumidor económico y de lector. El espectador forma parte de un público que es considerado por la industria como audiencia cuantificable. Esto tiene, indudablemente, influencia sobre la producción y creación de los filmes, por ejemplo, al determinar un tipo de semiosis de fácil interpretación o redundante que asegure la comprensión de una gran cantidad de público. Nos ocupamos aquí de los procesos de semiosis fílmica, de cómo se establecen las correlaciones entre expresiones y significados y de cómo se dan a la interpretación, independientemente de las exigencias extrasemióticas que los condicionen. Por tanto, esas implicaciones comerciales no serán el centro de nuestra atención, y nos referiremos a ellas solo si es necesario en el análisis.

Al ocuparnos de él anteriormente, hemos venido perfilando un espectador competente y dispuesto para la interpretación del texto fílmico. Un lector que cumple su obligación pragmática y, como explica García García (2011, p. 33), se integra en el texto, alcanza grados de inmersión lectora y guía su lectura atendiendo a las lógicas del relato propuestas por el autor. Debemos, pues, estudiar esas dos facetas de nuestro espectador modelo: su competencia comunicativa y su disposición interpretativa.

La competencia del espectador en la comunicación fílmica viene a ser complementaria de la del autor, razón por la cual aquel puede reconocer la intención de este y comprender el texto. Competencia lectora, dijimos, pues no se produce verdadera interlocución y son relativamente muy pocos los casos en que el espectador se convierte en autor. Así pues, a la capacidad de adecuación de los enunciados del autor le corresponde la capacidad de interpretación del espectador, y la competencia narrativa se entiende como un saber tanto de producción como de lectura de los textos narrativos.

Como ya apuntamos, Greimas y Courtés (1982, pp. 272-275) postulan la existencia de unas estructuras narrativas profundas que pueden explicar el surgimiento y la elaboración de toda significación. Sin ir tan lejos en su concepción de narratividad generalizada como principio organizador de todo discurso, aceptamos la existencia de formas narrativas casi universales que constituyen el nivel narrativo del enunciado; que esas estructuras narrativas rigen las estructuras del nivel discursivo de la enunciación; y que, por tanto, debe existir una competencia narrativa de producción y lectura de los discursos-ocurrencia, basada en las formas interiorizadas. Para estos autores sería una especie de inteligencia sintagmática virtual.

En la misma dirección se expresa Serrano (1988) cuando sugiere que una teoría semiótica de la narración debería estudiar “una hipotética competencia narrativa que consistiría en una especie de conjunto de conocimientos interiorizados que nos permitiera generar relatos”, así como “la organización del potencial imaginario humano, que no es más que un depósito de narraciones” (p. 108). Nos encontramos en un nivel cercano al esquema de Coseriu (1973), inabarcable en este estudio. Pero la idea es muy interesante, porque la existencia de esas estructuras profundas sería básica tanto en la adquisición de la competencia lectora del espectador, como en su predisposición semiótica. Por ejemplo, el fenómeno antes comentado de la relación automática que el espectador establece entre sucesión y causalidad de los acontecimientos, Barthes (1969) califica de fusión ontológica, tendría su explicación en esos conocimientos narrativos interiorizados.

La competencia comunicativa es parte de la *información pragmática*, concepto más amplio que incluye los conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de los interlocutores en cualquier momento de la interacción (Escandell, 2008, p. 33). La información pragmática puede dividirse en general, que incluye el conocimiento del mundo físico y cultural; situacional o conocimiento adquirido a partir de lo que los interlocutores perciben durante la interacción; y contextual, derivada de las expresiones del discurso precedente.

La comunicación es posible porque emisor y receptor comparten parcelas, más o menos extensas, de información pragmática (Escandell, 2008). Fundamentalmente deben tener un lenguaje común, que es parte de la información general y cuyo conocimiento y capacidad de uso constituyen la competencia comunicativa. En el cine, a falta de lengua, autor y espectador comparten el conocimiento de procedimientos discursivos normales (utilizados en realizaciones fílmicas anteriores), así como el de algunos códigos concurrentes en el texto fílmico. Además, la competencia lectora del espectador crece a partir de la información contextual que aporta el texto sobre la creación de nuevos códigos y sus pautas de interpretación, junto a la información narrativa, y por la información cultural que, de forma acumulativa, posee por el visionado de diferentes textos fílmicos. Andrés Tripero (2010), que estudia el desarrollo cognitivo de la inteligencia fílmica, digital o multimedia y su relación con los procesos de aprendizaje, nos recuerda que en la primera época del cine, este constituía una forma narrativa tan novedosa que buena parte del público no era capaz de entender lo que sucedía en la pantalla. Sin embargo, hoy día, en un contexto cultural *multipantallas*, de hibridación y convergencia de medios, debemos tener en cuenta, como hace Aguaded (2012), una competencia mediática.

Autor y espectador también pueden compartir información pragmática general sobre creencias, valores sociales, conocimientos científicos e históricos, modalidades textuales y artísticas, la visión del mundo y, en definitiva, todos los aspectos determinados por la pertenencia a la misma cultura. No pretendemos decir que sea imprescindible para la comprensión del texto la pertenencia del espectador al ámbito cultural del autor, sino que, valga un ejemplo, el público japonés de *Los siete samuráis* (1954) de Akira Kurosawa pudo apreciar el simbolismo de la presencia de cerezos en el espacio de la historia por la trascendencia cultural que este tipo de árboles tiene en ese país, y en concreto, asociar la rutilante y efímera belleza de sus flores con la gloriosa pero breve vida de los samuráis. Los conocimientos del espectador le sirven para hacer inferencias de sentido allí donde lo exija el texto, que no ofrece un cierre semántico total (Eco, 1993), precisamente para movilizar la interpretación del espectador.

Eco (1993) es partidario, en el estudio de los textos, de un análisis semántico en forma de enciclopedia, que no sólo tenga en cuenta las correspondencias entre expresiones y contenidos que dicta el léxico de la lengua (su estudio se refiere a textos narrativos escritos), sino también las selecciones contextuales y circunstanciales, que son establecidas a partir de los conocimientos pragmáticos. De esta manera, el espectador, como parte de su competencia lectora, esgrime una competencia enciclopédica en la interpretación del texto fílmico, que se presenta como el dominio de una serie de códigos y subcódigos basados en la tradición cultural, y que le permite situar imágenes en un contexto histórico determinado, descodificar construcciones retóricas, reconocer reglas de género o hacer inferencias basadas en la experiencia y en el conocimiento de otros textos.¹

La pragmática se ha preocupado por explicar las estrategias que hacen posible el reconocimiento y la interpretación de las figuras retóricas por parte del destinatario. Esas estrategias permiten detectar las anomalías que se derivarían de tomar el enunciado en sentido literal (Escandell, 2008). Hecha la constatación de la desviación o *alotopía* (Groupe μ , 1993), el espectador buscará en su enciclopedia (Eco, 1993) alguna regla o código que pueda aplicar en busca del significado de la connotación.

En cuanto a las reglas de género, hay que decir que tienen gran influencia en la interpretación de los textos fílmicos. Desde Aristóteles, los géneros literarios se han estudiado, según las épocas y los autores, bien como descripción de los textos existentes, bien como prescripción poética, pero dejando a un lado el influjo que pudieran tener en las condiciones de recepción, en el proceso de lectura. Sin embargo, como indica Genette (1989 b), “la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (p. 14). Este carácter pragmático de los géneros es hoy indudable en cualquier manifestación artística: “En nuestra sociedad el arte, al igual que la literatura o la música, es susceptible de ser clasificado en tales géneros, cada uno con sus reglas implícitas propias y capaz por tanto de suscitar expectativas distintas” (Gombrich, 1987, p. 277).

¹ Según Eco (1993, pp. 113 y 116): inferencias basadas en cuadros comunes e inferencias basadas en cuadros intertextuales. Este autor reconoce que la noción de cuadro o *frame* no está totalmente definida, pero, teniendo en cuenta las aproximaciones de distintos autores como Minsky o Petöfi, se puede entender como una estructura sustancial de datos de la memoria, un elemento de conocimiento cognitivo, representación sobre el mundo que permite realizar percepciones, comprensión lingüística y acciones.

En el ámbito cinematográfico, la industria supo explotar las posibilidades de los géneros para satisfacer las expectativas del público y, al mismo tiempo, organizar sus estrategias comerciales, produciendo películas que imitaban modelos de probado éxito. En la época del cine clásico y el sistema de estudios hollywoodiense se consolidaron una serie de géneros que funcionaron como modelos discursivos, pero también como criterios de producción y etiquetas para la distribución, publicidad y exhibición de las películas (García Jiménez, 1993). Sin embargo, debido a las innovaciones que los autores van introduciendo en ellos, los géneros evolucionan, se mezclan en un mismo film y aparecen modelos híbridos, de forma que en la actualidad es difícil que los textos remitan a modelos genéricos puros.

Altman (2000) repasa las aportaciones de distintos autores y teorías que se han ocupado de los géneros cinematográficos y aboga por una aproximación semántico-sintáctica, que además tenga en cuenta los aspectos pragmáticos de la recepción, al estudio de los mismos. Un film se identifica en la interpretación con un determinado género porque contiene ciertos rasgos semánticos (actitudes, personajes, localizaciones, decorados, etc.), pero también por la estructura en que esos elementos se disponen. Así pues, un género está constituido por reglas de expresión y de contenido (Bettetini, 1986, p. 47). Serán definitorios de un género el tipo de trama argumental, los temas tratados, la iconografía presentada, el tipo de planificación, e incluso la música, que para Nieto (2003, p. 84) es uno de los elementos genéricos más característicos.

García Jiménez (1993, pp. 66-67) menciona, entre otras, las funciones pragmática y hermenéutica del género, que hacen el texto más legible y comprensible para el espectador. Esta es la dimensión que aquí nos interesa, la aportación de los géneros a la interpretación de la función semiótica. Eco (1993) sitúa las reglas de género entre los procesos de hipercodificación. Las reglas de género forman un *hipercódigo* que pone en relación una función de signo establecida, que no desaparece y se toma como punto de partida, con un nuevo significado. En el ejemplo antes mencionado de *Alatriste* (2006) de Agustín Díaz Yanes, el personaje que, al comienzo del film, emerge de las aguas remite a una persona que se supone existió en el pasado, porque la introducción que le precede, cronológicamente exacta y bien documentada con mapas de la época, aporta convenciones del género histórico y anuncia la historia de un soldado que vivió en el momento y los lugares descritos. En este caso, que el espectador conozca la procedencia literaria y ficcional del personaje en cuestión no es un obstáculo para la instauración del sentido: la conjunción del mundo ficcional y la reconstrucción histórica que pretenden las novelas de las cuales es adaptación esta película (serie del *Capitán Alatriste* de Arturo Pérez Reverte), hace verosímil la existencia, en la España del siglo XVII, de personajes como Diego Alatriste.

Las reglas de género se tendrán en cuenta en este trabajo como formas de *transtextualidad* (Genette, 1989 b), no por afán clasificatorio, sino por la función hermenéutica, que en cualquiera de las formas transtextuales, desempeñan en los textos fílmicos. Los filmes de género puros están en relación de *architextualidad* entre sí, remiten unos a otros en cuanto que en ellos todas las convenciones del género sirven para su interpretación. Pero la pureza genérica es, cada vez más, una rareza. A pesar de ello, el género mantiene su función interpretativa para el espectador porque puede aparecer en relación de *intertextualidad*, es decir, como alusión o cita en el film; en forma de anuncio *paratextual* de promoción; transformado por *hipertextualidad* en un

western contemporáneo, por ejemplo; o, en un alarde de *metatextualidad*, puesto en comentario por alguna instancia narrativa.

En definitiva, los géneros cinematográficos se basan en la reproducción de estilizaciones a través de cualquier código o sustancia, son una forma de transtextualidad fílmica, y se utilizan por el autor e interpretan por el espectador a nivel pragmático.

Diremos ahora unas palabras sobre la segunda característica fundamental de nuestro espectador: su predisposición interpretativa. En el cine, como en cualquier otro medio artístico, es el lector quien toma la iniciativa comunicativa de acercarse al mensaje. El autor elabora y deposita su texto en una institución comercial de distribución y exhibición, pero es el espectador el que se dirige al él para comprenderlo y disfrutarlo, ya sea en una sala de cine, seleccionando una emisión televisiva, a través de un aparato vídeo-reproductor o ante un terminal informático. “El texto postula la cooperación del lector como condición de actualización” (Mandujano Estrada, 2013, p. 476) Esa actitud de acercamiento al texto (ciertamente no pasiva) lleva implícita una clara intención de cooperación interpretativa (Eco, 1993). El espectador está dispuesto, en cada momento, para aplicar los códigos que sean necesarios, realizar suposiciones y avanzar hipótesis sobre el desarrollo diegético, buscar en su enciclopedia reglas para descodificar connotaciones y establecer relaciones significantes con otros filmes. Dispuesto, en definitiva, a cumplir el programa interpretativo que le propone el texto. Como explica Barbosa Alves (2011), el espectador cinematográfico tiene un papel participativo que requiere distintos procesos mentales durante la experimentación del filme: inmersión en el universo narrativo, interpretación, identificación y empatía con personajes o acontecimientos. Con el proceso de inmersión el espectador inicia un viaje por el mundo ficticio en busca de placer fílmico. Una vez inmerso en el universo narrativo propuesto, el espectador debe interpretar los datos presentados por el texto audiovisual, lo que implica que:

Para la elección de una de las muchas direcciones que el texto autoral permite, así como para llegar a la comprensión de los datos implícitos presentes en el mismo, el receptor cinematográfico tiene que rellenar los huecos dejados por el autor narrativo a la interacción mental entre el espectador y el universo ficcional donde se ha sumergido (Barbosa Alves, 2011, p. 148)

Bermejo Berros (2006) estudia, en el ámbito de la narrativa audiovisual, los procesos de cooperación pragmática que tienen lugar cuando el espectador se encuentra con el texto. Para este autor existe un principio pragmático general que rige dichos procesos. Es el *Principio del Orden Secuencial y Configuracional* de cooperación en el relato, el cual establece que en la interpretación del espectador intervienen los órdenes secuencial y configuracional que guían los procesos de lectura, descodificación e inferencia, permitiendo, respectivamente, la comprensión del argumento y la interpretación de la idea y el tema a través de la trama.

Parece ser que el hombre, como especie, tiene una predisposición natural a conceptualizar todo comportamiento en términos de intenciones (Escandell, 2008, p. 115), lo que le lleva a discernir, entre los estímulos percibidos, aquellos que tienen una función comunicativa. Al mismo tiempo, ante la obra de arte siente la necesidad de aprehender su significado, un ansia de interpretar, según Giovanna Franci, citada por Manguel (2002, p. 48). El espectador se acerca al film sabiendo que contiene una serie

de mensajes que transmiten una historia imaginaria (Quintana, 2003). Por ello, aceptará las reglas del mundo ficcional que el texto le propone e intentará interpretar todos los elementos que lo componen, pues los supone cargados de alguna significación.

Hemos delineado un espectador que, por competencia y disposición, está muy cerca del sujeto enunciatario (Bettetini, 1986), del lector modelo (Eco, 1993) que se postula como estrategia textual. Partir de esta instancia enunciativa es imprescindible en todo análisis textual que pretenda dar cuenta exhaustiva de la organización, bajo cualquier criterio, del texto objeto. Nuestro trabajo investigará la institución de la semiosis fílmica, por lo que necesitaremos posicionarnos como lector ideal de los filmes. Sin embargo, debemos conservar el carácter de sujeto empírico del espectador por dos razones fundamentales: primera, para mantener el correlato de la figura del autor en un proceso de interacción estética en que la obra, que es nexo y campo de acción común, vehicula unas intenciones artísticas y procura un placer subjetivo; y segunda razón, de carácter operativo, para poder estudiar posibles interpretaciones aberrantes, descubrir niveles distintos de lectura o hacer referencias diacrónicas y culturales.

(iv) Nos falta hablar del último factor pragmático: la situación comunicativa. También denominada entorno, contexto extraverbal, contexto comunicativo o situación espacio-temporal (Escandell, 2008), constituye el escenario donde se realiza la interacción comunicativa, las coordenadas de espacio y tiempo. Pero no es sólo un mero decorado, pues influye decisivamente tanto en la enunciación como en la interpretación imponiendo selecciones circunstanciales (Eco, 1988 b, pp. 175 y ss.) que determinan la significación.

Coseriu (1973, pp. 313 y ss.) distingue tres tipos de contexto: contexto idiomático (la lengua), contexto verbal (el discurso) y contexto extraverbal (las circunstancias no lingüísticas percibidas o conocidas por los hablantes). En este último se diferencian varios subtipos: (a) el contexto físico abarca las cosas que están a la vista; (b) el contexto empírico está constituido por los estados de cosas objetivos conocidos por los hablantes; (c) el contexto natural, o universo empírico, es la totalidad de los contextos empíricos posibles; (d) el contexto práctico es la coyuntura ocasional en la que ocurre el discurso (por ejemplo, hablar a un niño); (e) el contexto histórico está constituido por las circunstancias históricas que los hablantes conocen; y (f) el contexto cultural es todo aquello que pertenece a la tradición de una comunidad.

De todos los subtipos extraverbales, sólo los contextos físico y práctico estarían englobados en la situación comunicativa tal como la hemos descrito al principio, mientras los demás formarían parte de lo que se ha descrito como información pragmática. Estudiamos en el apartado del espectador la información pragmática porque incluye la competencia comunicativa y por constituir un campo de posibles relaciones entre emisor y destinatario muy influyente en el proceso comunicativo. Pero no nos debe extrañar su aparición en forma de varios subtipos del contexto extraverbal, porque los propios usuarios del lenguaje deben ser considerados parte de la situación comunicativa, integrantes del decorado interactivo de la comunicación, con sus conocimientos y su bagaje cultural. Así lo hace Verschueren (2002) cuando entre los elementos del contexto comunicativo sitúa enunciadador, intérprete y sus mundos mental y social.

Aún así, ante esta imbricación conceptual a la que nos llevan las denominaciones de Coseriu, que no los contenidos, se impone una aclaración terminológica que simplifique el uso de la palabra *contexto* en este trabajo, y al mismo tiempo, establezca límites en la conceptualización de los factores pragmáticos que aquí nos ocupan.

Buscamos la simplicidad, por respeto a todas las terminologías consagradas, en el Diccionario RAE, que en su vigésima tercera edición de 2014, recoge cuatro acepciones de la voz *contexto*:

1) Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. 2) Entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho. 3) *Desus*. Trabazón, composición o contenido de una historia o discurso. 4) *Desus*. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan. (p. 617).

Como pretendemos huir de una reactivación del uso de los dos últimos sentidos, nos centramos en las acepciones uno y dos. La primera coincide con el contexto verbal de Coseriu y es la que utilizaremos aquí principalmente. Si usamos /contexto/ con el segundo sentido no nos referiremos a entidades de lenguaje, sino a hechos, y siempre especificaremos el tipo de entorno en que los situamos. Así pues, la situación comunicativa comprende el conjunto de circunstancias externas en que se dan las expresiones insertas en contextos. El contexto se configura en el interior del texto, y este se interpreta en una situación circunstancial determinada.

En el uso conversacional del lenguaje articulado, contexto y situación imponen distintos tipos de determinaciones a la semiosis del enunciado. Las circunstancias marcan el entorno referencial y el uso de los signos según la relación social y las interpelaciones de los hablantes (Escandell, 2008; Lyons, 1980). Pero en el cine la situación comunicativa es muy distinta: el autor no conoce el tipo de espectador que finalmente interpretará su texto, los papeles de emisor y receptor no son intercambiables y no es posible hacer referencias al entorno porque, y esto explica también lo demás, no es un entorno compartido. Esta falta de situación pragmática compartida es, para González Requena (1995) condición y característica del filme como discurso estético:

Afrontar un discurso como texto artístico supone asumir, finalmente, la suspensión de toda pragmática, de toda estrategia: pues el texto es intransitivo, no es objeto de cambio, sino de uso, y de uno que, a falta de mejor nombre, denominamos estético. (p. 15)

Así pues, en la comunicación fílmica no hay co-presencia de autor y espectador. El texto contiene estrategias que simulan la interacción, pero los mensajes se transmiten desde el emisor al receptor a través de un medio de transmisión, el cinematográfico. El cine, como medio tecnológico, no se limita a transmitir señales, sino que, además, impone las materias sobre las que actúan los códigos para crear los mensajes: las imágenes técnicas acústicas y visuales. El texto literario narrativo (una novela editada, por ejemplo) es similar al fílmico en las relaciones que establece entre autor y lector, pero difiere en su creación semiótica. Aunque suponga, con respecto al lenguaje hablado, un cambio en la sustancia de las señales y, por consiguiente, un cambio del canal, operan en él las mismas reglas preexistentes del código de la lengua. Sin embargo el film debe construir sus códigos (o recrearlos) a partir de la materialidad que le confiere el medio. De todo esto nos ocuparemos a su debido tiempo. Nos interesa ahora describir la situación comunicativa que determina la mediación cinematográfica.

El espectador acude a una sala de proyección, previo pago de una entrada. Esta no es hoy la única modalidad, ni tampoco la más importante en términos económicos, de acceso a las películas, pero sigue siendo la primera que se ofrece, la que data cronológicamente el texto, la que más se publicita y la que por tradición se considera auténticamente cinematográfica. El carácter comercial del cine moviliza la industria que invierte en la producción de las películas para tratar de recuperar la inversión y asegurar unos beneficios. De ahí las estrategias promocionales a distintos niveles que crean, alrededor del film, lo que Bettetini (1986, p. 45) denomina *paratexto*. Para Bettetini, el paratexto es una producción integradora de los medios de masas cuyo fin es imponer una modalidad definida de uso del texto, una forma única de acercamiento a su significado.

No es necesario decantarnos por una concepción propagandística o de dirigismo mediático del paratexto, porque, de cualquier forma, influye en la comprensión del texto fílmico (que es lo que nos importa), por ejemplo, generando en el espectador unas expectativas iniciales que sirven de punto de partida en la lectura. Formarían el paratexto la publicidad en cualquier medio, las fotos y carteles en los exteriores de las salas de proyección, las críticas especializadas, las presentaciones de lanzamiento y los estrenos ceremoniales, los documentales paralelos sobre los rodajes cuyas emisiones televisivas sirven de promoción, las entrevistas a los actores y directores, etc.

Otra forma de transtextualidad distinta del paratexto y los géneros que marca el consumo del texto fílmico, la constituye la existencia de otros modelos y formatos coetáneos de textos narrativos audiovisuales: televisión, videojuegos, hipermedia, etc. Si tomamos como ejemplo la influencia de la televisión en el cine, podemos constatar que las series televisivas, que entretejen distintas tramas sin solución de continuidad, y los anuncios audiovisuales, que se ofrecen como discursos narrativos que sintetizan historias en veinte o treinta segundos, coexisten, no por casualidad, con filmes en los que el montaje se hace visible, el discurso aparece fragmentado y las coordenadas de espacio y tiempo se desestabilizan.

Ahora tenemos a nuestro espectador en la sala de cine, ocupando su localidad frente a la pantalla (o ante otra de las múltiples ventanas que hoy día le permiten un acceso individual al filme), con una cierta expectativa sobre lo que le va a contar la película y preparado competencial y culturalmente para la lectura. Ante él se despliega el texto fílmico merced a unos medios tecnológicos que han estado en continua evolución desde la invención del cinematógrafo. El ajuste de una velocidad estándar de arrastre, la aparición del sonoro, el color, los grandes formatos, el sonido envolvente, el cine digital y las proyecciones 3D, son sucesivos avances técnicos que han supuesto un mayor realismo de las imágenes (i.e. mayor impresión de realidad), nuevas formas de espectacularidad y la aparición de nuevos códigos que descifrar. Pero todo esto ha sido asimilado por el espectador, que se encuentra ante la proyección en una situación de recepción ideal, normalmente exenta de ruidos, que depende casi en exclusiva de su propia atención. La pantalla es un plano luminoso que recorta la oscuridad circundante, los límites del marco quedan bien definidos, el mundo exterior separado y la atención concentrada en sus límites (Ortega y Gasset, 2004).

El interés en el texto se ve favorecido por los procesos de inmersión y empatía. Como sabemos, una vez establecido el pacto de ficcionalidad, el espectador se encuentra inmerso en el universo narrativo e interpreta la configuración propuesta por el texto fílmico. A partir de esa interpretación, el espectador establece conexiones emocionales con los acontecimientos narrados y con los personajes, se identifica con ellos. “La identificación y la empatía se definen como una relación subjetiva por parte del receptor fílmico con los elementos mencionados [eventos y personajes], a través de afectos y conexiones emocionales (positivas o negativas)” (Barbosa Alves, 2011, p. 149). Cuesta Cambra y Menéndez Hevia (2006, p. 49) denominan *transvivencia empática* a la identificación con el personaje y afirman que el público solo puede disfrutar de una narración (llegar a la emoción psicológica intensa de la catarsis del teatro griego), si se identifica con el héroe. El fenómeno de la empatía no es exclusivo de la lectura fílmica, pues la identificación emocional con los personajes también se produce en la novela o el teatro. Sin embargo, el cine permite, por mediación de las diferentes escalas de planos y el montaje, la ubicuidad de la mirada del espectador y la sensación de recorrer el espacio representado: “un viaje que no es solo visual sino que adquiere rango de recorrido emocional” (Cuadrado Alvarado, 2014, p. 149).

Así pues, tendremos que estudiar un tipo de situación comunicativa peculiar, donde la interacción es diferida, unidireccional y mediada; y en la cual las circunstancias de emisión están implícitas en el texto y deben ser inferidas por el espectador, lo que supone una inversión del sentido habitual de los procesos de inferencia. En una conversación, la situación comunicativa determina muchas inferencias interpretativas sobre el enunciado por parte del destinatario, pero en la comunicación mediada que propone el cine, como bien explica Bermejo Berros (2006, p. 185), no existe una situación compartida entre emisor y destinatario, de modo que el lector debe inferir, a partir del texto, partes importantes del contexto comunicativo, como por ejemplo, la intención del emisor. Una situación comunicativa en la que el centro de atención se desplaza hacia las circunstancias de consumo y lectura, entre las que hay que privilegiar los aspectos transtextuales, culturales y técnicos que conoce el espectador sobre las coordenadas espacio-temporales de recepción, las cuales se diluyen debido a la proyección emocional, o simplemente son olvidadas por la atención centrada en el texto, en la oscuridad de la sala o en la soledad que permite la multiplicidad de pantallas individuales hoy día.

Por otra parte, en los textos narrativos se incluyen, como grupos de enunciados subordinados (Verschueren, 2002) las interacciones comunicativas de los personajes. En el texto fílmico se construyen situaciones en las que emisores y receptores intercambian información a través del lenguaje verbal. Son recreaciones conversacionales en las que todos los elementos pragmáticos, así como sus relaciones, se generan en la semiosis fílmica. En los diálogos, los actos de habla son representados, los actos ilocutivos y sus efectos perlocutivos son intradieгéticos, ficcionales, de modo que afectan a los personajes y no directamente al espectador. Tenemos, entonces, situaciones pragmáticas que se presentan incluidas en el contexto. Precisamente por ello, el análisis semiótico de los diálogos debe tener en cuenta la pragmática conversacional: puede aplicar el estudio de la adecuación de los actos ilocutivos a las situaciones representadas; utilizar los datos que la interacción recreada desvela sobre los conocimientos de los hablantes, la información que comparten y la relación social que entablan, para explicar la construcción de los personajes y de la configuración lógica de las acciones; describir las

implicaturas que construyen los personajes merced al principio de cooperación¹ que rige la conversación y, en su caso, la negación de dicho principio; y de esta forma, considerar todos los fenómenos de la pragmática como el plano del contenido de las imágenes que los vehiculan. El diálogo fílmico implica la actualización de la situación pragmática (y todos sus componentes) como parte del contexto y, por consiguiente, también del sistema semántico del film.

A modo de resumen, la dimensión pragmática de la semiótica fílmica nos revela que:

- El autor tiene la intención de contar una historia de forma artística, posee competencia comunicativa y narrativa, tiene una idea de su destinatario y produce un texto a partir de las sustancias expresivas que le proporciona un medio técnico.
- El texto se presenta como un macroenunciado para realizar el acto ilocutivo de narrar, se desarrolla en actos narrativos concretos que remiten a los elementos de la historia y los aspectos del discurso, y es interpretado por el espectador.
- La interpretación es posible porque el espectador, que se rige por el principio de cooperación, aplica su competencia lectora y los conocimientos que le permiten hacer inferencias.
- Hay comunicación feliz si la ilocución se adapta a la situación, es decir, si el espectador comprende los actos narrativos y puede establecer el orden secuencial y configuracional del relato. Entonces se producirá un efecto perlocutivo en el espectador: el goce estético, la diversión, el desagrado o la emoción.

¹ El *principio de cooperación* y el concepto de *implicatura* fueron formulados por H. P. Grice (Escandell 2008, pp. 79-92). Este autor parte de la existencia de una serie de principios no normativos que los participantes en una conversación aceptan por el bien del intercambio comunicativo, y que se incluyen en el principio general de cooperación, enunciado de esta forma: “Haga que su contribución a la conversación sea, en cada momento, la requerida por el propósito o la dirección del intercambio comunicativo en el que está usted involucrado” (citado en Escandell, 2008, p. 80). Este principio se desarrolla en las categorías de *cantidad*, *cualidad*, *relación* y *modalidad* que generan máximas específicas que describen cómo debe proceder un hablante en cuanto a la cantidad de información, la veracidad, la relevancia y la forma de sus intervenciones en la conversación. Implicatura es el contenido implícito en el enunciado, diferente del contenido proposicional explícito. Las implicaturas sirven para superar cualquier aparente violación de las máximas si se entiende que el principio de cooperación sigue vigente. Grice las caracteriza de la siguiente manera: cuando el emisor dice que *p*, implica conversacionalmente que *q* si:

(i) se supone que el emisor está observando las máximas, o por lo menos, el principio de cooperación;

(ii) con el fin de mantener esta asunción, hay que suponer que el emisor piensa que *q*; y

(iii) el emisor piensa que tanto él como el destinatario saben que este último puede figurarse que la suposición anterior es necesaria para preservar la asunción de (i).

2.2.1.3. Semántica

La dimensión semántica pone de manifiesto el significado con el que se asocia cada significante de un código semiótico. Se puede decir que el conjunto de esas asociaciones forman parte del código cuyo conocimiento mutuo por parte de emisor y destinatario es imprescindible en la comunicación. Sin embargo, generalmente, los estudios semánticos se han ocupado del significado de los signos sin tener en cuenta las condiciones en que se utilizan. La semántica lingüística, que primero se fijó en los cambios diacrónicos de sentido, se ha centrado en la palabra como unidad de análisis sincrónico y ha estudiado cómo se estructuran los significados léxicos de las lenguas naturales y los posibles sentidos de los lexemas en el seno de la frase. Pero, como nos recuerda Escandell (2008, p. 112), una oración puede utilizarse en la realización de diferentes enunciados, y aunque la representación semántica subyacente sea la misma, cada enunciado debe interpretarse teniendo en cuenta la situación y los posibles contenidos implícitos.

La pragmática ha demostrado que la comprensión de los significados en los procesos comunicativos no depende únicamente de la dimensión semántica de los signos, y que es necesario movilizar procesos de inferencia basados en los conocimientos que requiere la situación comunicativa para interpretar las ilocuciones contenidas en los enunciados. Eco (1992) propone una semántica liberal que tenga en cuenta los elementos pragmáticos, lo que para él no es sino una vuelta a las raíces de las teorías sobre el lenguaje, que desde la Grecia Clásica hasta la filosofía de John Locke, pasando por la Escolástica medieval, han tenido en cuenta la interpretación y los intérpretes en sus definiciones del signo. Al fin y al cabo, la separación de las tres dimensiones semióticas no deja de ser artificial, porque sintaxis, pragmática y semántica, como disciplinas, tienen el mismo objeto de estudio: el proceso de semiosis. Aquí nos hemos propuesto un análisis de la semiosis fílmica que tenga en cuenta esas tres perspectivas de forma conjunta en el proceso discursivo. Para ello, buscamos en sus ámbitos disciplinares fundamentos que adapten el estudio semiótico al texto fílmico.

La disciplina semántica estudia el significado del signo. Guiraud (1981) se ocupa de la semántica lingüística, que para él es el estudio de la función de las palabras. Función que consiste en transmitir las ideas del hablante. El significado es un concepto, la imagen mental de la cosa asociada a la imagen acústica de la palabra, la información codificada en la expresión lingüística. Ahora bien, la asociación semántica se establece por convención, es decir, existe un acuerdo tácito entre los usuarios de los signos por el cual una expresión remite a un contenido. El acuerdo social es consustancial al signo de comunicación. Las lenguas naturales codifican significados estructurados en sistemas que implican la organización del pensamiento. De ahí que una determinada visión del mundo, una cultura, se vea reflejada en el sistema semántico y el significado pueda entenderse como una unidad cultural (Eco, 1988 b).

La semántica estructural ha desarrollado el estudio de la organización del significado en el sistema lingüístico, donde cada entidad se define por oposición y contraste con las demás unidades del sistema; pero también se ha preocupado de las determinaciones del contexto, es decir, ha extendido su ámbito de investigación, más allá de la palabra, a la frase y a los textos. En la primera línea de estudio se sitúa la teoría de los campos semánticos de Jost Trier, enunciada en la década de 1930 y muy influyente en trabajos posteriores de otros autores (Guiraud, 1981; Lyons, 1980). Un

campo semántico es un conjunto léxico constituido en torno a un concepto común a todos los lexemas que lo componen. Esta noción implica que los significados de las palabras son analizables en componentes menores, parte de los cuales son compartidos por las entidades de un campo semántico para formar el concepto base. Según la terminología semántica que goza de más consenso (Pottier, 1985) las unidades mínimas de significación o rasgos semánticos pertinentes son los *semas*, y el significado formado por el conjunto de dichas unidades, el *semema*. Dentro del campo, los sememas contrastan entre sí por los semas diferentes que poseen. La noción de semema abre la vía semiológica de la semántica, pues como conjunto de rasgos puede realizarse tanto en una palabra como en otro tipo de signo. Se puede decir, por tanto, que un campo semántico es un conjunto léxico, pero también un campo conceptual donde se organizan las ideas susceptibles de ser denotadas por los signos.

Al trascender los límites de la palabra, la semántica distingue entre significado y sentido –sentido de base y sentido contextual en Guiraud (1981)–. El primero se refiere al valor semántico de una unidad con relación a otras unidades del sistema; por su parte, el sentido depende de las relaciones contextuales, de la configuración de los términos en el discurso. Esta distinción se fundamenta en la existencia de dos niveles, el *sintagmático* y el *paradigmático*, en los que los signos establecen entre sí las relaciones de oposición y contraste que les confieren su valor (Greimas, 1976; Guiraud, 1985; Lyons, 1980; Martinet, 1978). Esas relaciones se producen tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, afectan al significante y al significado. En el sintagma, que se define por el encadenamiento de al menos dos términos en el discurso, las relaciones semánticas entre las partes, y entre éstas y el sintagma como totalidad, generan el sentido contextual y fijan el de cada término. Por su parte, las relaciones paradigmáticas se dan entre unidades asociadas por algún rasgo común en el sistema, de tal forma que sólo una de ellas aparece en un sintagma dado, mientras las otras pueden ser permutables con aquella en el mismo sintagma. Los campos semánticos antes mencionados no son sino paradigmas en los que se estructuran los significados. Parafraseando a Saussure (1995) la relación sintagmática se da en la presencia de los términos, mientras la relación paradigmática (*asociativa* en su terminología) une términos de una serie virtual ausente del discurso. Los ejes sintagmático y paradigmático entran en juego en cualquier sistema semiológico, y su importancia semántica estriba en que informan por igual el sentido (entendido como el efecto que el emisor quiere transmitir o que el destinatario consigue decodificar a partir del signo), contrastando el contenido dentro del contexto y oponiéndolo a otros significados no seleccionados.

Queremos aprovechar las consideraciones anteriores como postulados semánticos que sirvan de fundamento a nuestro análisis del texto fílmico. Pero la naturaleza, a priori, asistemática de éste parece entrar en contradicción con la organización de los significados que la teoría semántica revela en sistemas semiológicos estructurados como las lenguas. Sin embargo, como venimos reiterando, el film genera su propio sistema a medida que se produce su desarrollo discursivo. Esto significa que sus paradigmas deben ser conjuntos abiertos que se amplían, a medida que avanza el relato, con las nuevas unidades que entran a formar parte del eje sintagmático, que a su vez estará paulatinamente más condicionado por las constricciones del sistema creciente.

Siendo consecuentes con nuestra atención preferencial al proceso de semiosis, entendemos el significado fílmico como funtivo de una función semiótica que lo asocia a una expresión. Para que dicha asociación sea efectiva debe basarse en una convención, en un pacto semántico (Guiraud, 1981) entre autor y espectador. Este acuerdo, fuera de las convenciones de los códigos semiológicos preexistentes, sólo puede realizarse a partir del texto, como acto creador y consciente del autor, que valiéndose de la combinación de las sustancias expresivas que sustentan dichos códigos y de la cooperación interpretativa del espectador, hace explícitas las nuevas relaciones convencionales que pasan a formar parte del sistema en ciernes. A partir de aquí, las sucesivas actualizaciones textuales de esas expresiones ya convencionales serán reconocidas, a la vez que podrán enriquecerse con nuevos sentidos contextuales y nuevos rasgos semánticos. Así, los sememas se construyen a la par que el texto, se van agrupando en virtud de los semas comunes y sirven a la comprensión semántica desde los ejes sintagmático y paradigmático.

Recordemos que el sintagma fílmico se despliega en el tiempo y en el espacio (Metz, 1973). Por ello, a diferencia del sintagma lingüístico en que las expresiones solo pueden sucederse, en el filme los signos pueden aparecer de forma simultánea y, por tanto, darse una configuración plural de códigos. El contexto fílmico se caracteriza por una amplitud significativa tal, que el sentido contextual tendrá muchas posibilidades de desviarse de los significados básicos que las diferentes unidades sémicas tienen en sus respectivos sistemas. Además, las relaciones sintagmáticas trascienden los límites de los códigos concurrentes, lo que permite combinaciones de sentido sin coerciones sintácticas y contribuye al establecimiento de convenciones semánticas, a la *semiotización* de imágenes y a la creación de nuevos códigos. Las unidades así incorporadas al sistema pasan a formar parte del paradigma correspondiente.

Podemos decir que el contenido del film es la historia que narra, la sucesión lógica de acciones realizadas o sufridas por unos personajes determinados en unos escenarios espacio-temporales concretos. En el film estos elementos se actualizan a través de las imágenes que los representan merced a los pactos semánticos explicitados. La presentación del personaje al comienzo del texto es un buen ejemplo de la instauración de la convención semántica, al asociarlo a una figura cuyo reconocimiento a lo largo del film hace perdurar esa asociación. En el ejemplo del comienzo de *Alatriste* (2006) de Agustín Díaz Yanes, decíamos que la figura que emerge del agua es la expresión asociada al significado del personaje Alatriste. Aquí la convención se establece principalmente por la sucesión discursiva: la introducción precedente termina anunciando la historia de un soldado, en el siguiente plano aparece el rótulo “Alatriste” como título del film, y a continuación la figura emerge sosteniendo un fusil. Ya hemos dicho que existe un principio pragmático por el cual la sucesión secuencial tiende a interpretarse como conexión causal, ahora comprobamos cómo el autor se sirve de él para explicitar la convención semántica. Otros factores apoyan el proceso: la acción de emerger de las aguas refuerza simbólicamente el establecimiento de la convención, pues nos evoca el nacimiento del personaje. Y, por otro lado, a partir del conocimiento paratextual, adquirido simplemente por la lectura de la cartelera en un periódico, el espectador, si reconoce al actor intérprete, puede suponer el carácter protagonista de su papel y asociar la imagen reconocida con el soldado cuya historia se ha anunciado.

Este ejemplo pone de manifiesto la concurrencia solidaria de sintaxis, semántica y pragmática en la función semiótica: la convención semántica se establece por una combinación de signos (pertenecientes a distintos códigos) que es interpretada, gracias a los conocimientos y la cooperación del espectador, de forma pragmática. Además nos revela que el comienzo del film no solo constituye el momento en que el proceso discursivo empieza a desenvolverse, sino que también pone en funcionamiento el engranaje sistemático, activa los resortes que construyen el sistema. Por esto los segmentos iniciales de los filmes formarán parte del corpus de análisis en este trabajo.

Desde el punto de vista del desarrollo textual, la distribución semántica en el texto debe contribuir a la coherencia discursiva. Greimas (1976) introduce el concepto de *isotopía*: cada línea temática dentro del discurso que resulta de la iteración de una serie de semas comunes a los sememas del mismo enunciado. Las isotopías producen homogeneidad semántica y, por ello, la coherencia discursiva que facilita la comprensión del significado. Para que se produzca isotopía debe existir recurrencia semántica dentro del mismo contexto y ausencia de semas contradictorios (Beristáin, 1992). Esta redundancia implica restricciones en las posibilidades de aparición de nuevos sememas, aumentando la previsibilidad y, por ende, la intelección textual. En el filme, las isotopías se manifiestan a distintos niveles: en un diálogo filmado en plano / contraplano se explicita el eje que comparten los personajes que dialogan en cada uno de los planos que se alternan; en el contexto de una persecución, perseguido y perseguidor atraviesan cada espacio en la misma dirección; un personaje que asume el rol actancial de aliado del héroe intervendrá en procesos de mejora en beneficio de este; etc.

En el primero de los ejemplos anteriores la isotopía se sitúa en el plano de la expresión, en el nivel del discurso; en el tercero, en el plano del contenido, en la historia; mientras en el segundo ejemplo, la iteración semántica se produce en los dos niveles del relato. Para justificar estas afirmaciones vamos a poner en práctica la semiosis ilimitada que implica el concepto de interpretante en la teoría semiótica de Peirce (Eco, 1988 b, 1993). Recordemos: el interpretante de un signo es siempre otro signo, que a su vez es interpretable en las mismas condiciones, formando así una cadena semiótica que tiende al infinito. Imaginemos las configuraciones sémicas que en un film responderían a los tipos ejemplificados. Sus interpretantes lingüísticos explicitarían el contenido de cada uno de ellos, así el diálogo valdría ‘A. y B. hablan sobre sus problemas’; la persecución, ‘A. huye hacia la iglesia atravesando la plaza, B. le sigue a poca distancia’; y, por último, la ayuda del aliado, ‘A. (que ya le había conseguido un trabajo) ayuda a B. a encontrar una casa’. Como podemos comprobar, la acción de la persecución, como elemento de la historia, motiva su expresión en el discurso, que debe contener la isotopía direccional para asegurar la comprensión. El interpretante de la acción de ayuda del aliado muestra claramente su ubicación en el plano del contenido. Por su parte, la correlación espacial que resulta de la iteración del eje en el diálogo pertenece exclusivamente al discurso, no aparece en el interpretante lingüístico, porque el contenido podría expresarse a través de una configuración diferente, sin la isotopía espacial explicitada.

Podemos entrever, tras estas constataciones, que el sistema semántico que se constituye en el filme integra los dos planos del relato, y tanto los elementos de la historia, como los aspectos del discurso, deben ser objeto de convención semántica.

En la lectura de la imagen, como bien expone Taddei (1979), hay que tener en cuenta el qué y el cómo de la representación, porque en el modo de representar se declaran las selecciones que ha hecho el autor y, por tanto, su idea se transmite por la conjunción de esos dos aspectos de la imagen. Pero el texto fílmico no es una simple sucesión de objetos representados de forma icónica cuya expresividad depende del modo de la representación, sino la actualización de un discurso audiovisual que transmite el contenido estructurado lógicamente y temporalmente de una historia. Al respecto de esa actualización, García Jiménez (1993) comenta que en la narrativa audiovisual el “*telling* es *showing*”, es decir, el discurso cuenta la historia representándola, se caracteriza por un hacer dramatizado; pero por otra parte, el “*showing* es *telling*”, pues a través de la articulación discursiva de las imágenes visuales y sonoras se hace efectiva “la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador” (p. 27). Así pues, como adelantábamos al analizar el enunciado como factor pragmático, las instancias enunciativas deben ser *significadas*, constituidas a partir de una función semiótica en la que determinadas configuraciones significantes sean sus funtivos en el plano de la expresión. Igualmente, el tiempo y el espacio del discurso (no olvidemos que los significantes fílmicos se despliegan en la línea temporal y en el plano de la pantalla) deben explicitarse por convención semántica. El orden secuencial del discurso podrá ser distinto de la sucesión temporal de la historia si en el contexto quedan establecidos los *sentidos* de la dirección, la distancia y la amplitud de las secuencias anacrónicas. Los ejes de filmación funcionan como convenciones arraigadas que, a pesar de la fragmentación espacial creada por el montaje, aseguran la comprensión, como en el caso ejemplificado más arriba, y permiten que dos personajes que dialogan puedan ser presentados por separado, sucesiva y alternativamente, mientras hablan o mientras escuchan. También en el orden espacial, el fuera de campo entrará en juego como espacio dramático si un ruido sin fuente en el cuadro visible, una mirada o un movimiento gestual en una dirección determinada le da sentido. En definitiva, los signos en el film deben transmitir tanto la historia contada como la forma en que se cuenta.

2.2.1.4. Poética.

Hasta aquí hemos intentado sentar las bases de un análisis de la semiosis fílmica que tenga en cuenta todas las perspectivas semióticas, centrándonos fundamentalmente en la función representativa o comunicativa del filme. No obstante, si hemos reconocido que el texto fílmico cumple además la función estética, debemos considerar una dimensión poética que nace en la intención del autor y que condiciona el proceso de creación textual, de forma transversal, en los niveles sintáctico, semántico y pragmático.

La teoría poética encuentra uno de sus fundamentos en la retórica clásica, el arte de elaborar discursos de forma correcta, elegante y, sobre todo, persuasiva. Beristáin (1992, pp. 422-423), explica las fases y operaciones principales de la construcción y pronunciación de los discursos en la retórica aristotélica: la *inventio* comprende la concepción y selección de las ideas generales, los argumentos y los recursos persuasivos; la *dispositio* se ocupa de la organización discursiva de los argumentos concebidos en la fase anterior; la *elocutio* busca plasmar las ideas de forma gramaticalmente correcta, clara, precisa y convincente, además de conferir al discurso un estilo elegante para lograr un impacto psicológico que sirva a la persuasión; por último, la *actio* es la puesta en escena del orador al recitar el discurso. Algunos retóricos incluían entre estas operaciones la *memoria*, que se refiere más a la formación del

orador, a sus habilidades para memorizar todos detalles a recitar, que a la elaboración del discurso. Si aplicáramos las operaciones discursivas de la retórica a la narrativa fílmica, la inventio se orientaría al establecimiento de la idea argumental y los procesos narrativos para su desarrollo; la dispositio se ocuparía de la organización discursiva; y la elocutio trataría de hacer el discurso fílmico comprensible y de dotarlo de cierta distinción estética. Pero actio y memoria son fases que se establecen una vez que el texto está dispuesto para su comunicación y están orientadas a una exposición oral en tiempo presente, por lo que no tienen un correlato evidente en la elaboración del discurso fílmico (Rajas, 2005). Podríamos equiparar la actio con la proyección si consideramos que la memoria queda asegurada por el registro técnico de las imágenes, de modo que dicha proyección trasladaría el discurso tal como lo han conformado inventio, dispositio y elocutio.

La retórica clásica se nos presenta como una poética del discurso. Según García García (2005), Quintiliano, que vivió en el primer siglo de nuestra era, entiende la retórica como:

Una ciencia del bien decir, *bene dicendi scientia*, cuyo objeto es todo asunto humano, cuyos fines son enseñar, mover y deleitar, y cuyo ejercicio exige que el orador no sólo esté formado en las técnicas retóricas sino dotado de profundas convicciones morales así como de la flexibilidad necesaria para adaptarse a los diferentes auditorios y los diferentes temas y contenidos del discurso. (p. 24).

Nos interesa este aspecto de la retórica pues, aunque tradicionalmente se ha considerado el carácter persuasivo como el rasgo distintivo del discurso retórico, podemos entender la persuasión, siguiendo a Rajas (2005), en sentido amplio, como la intencionalidad supeditada a la construcción de un texto fílmico concreto que desea divertir, emocionar, conmover o proponer una nueva visión del mundo.

García Jiménez (1993) concibe la poética narrativa como una disciplina que compagina norma y libertad, porque describe los preceptos sin afán constrictivo y porque invita a su transgresión: “Lo más productivo de la poética es la libertad de violar sus normas” (p. 72). Mas toda narración responde a una estructura abstracta general que determina la existencia de ciertos elementos indispensables, como los personajes o los procesos de transformación, que el autor no puede obviar: Por otro lado, la exigencia de comunicabilidad del medio cinematográfico impide una ruptura total con los procedimientos discursivos conocidos. El autor tratará, entonces, de articular un discurso que transmita, de forma comprensible por el espectador, los acontecimientos que se propone narrar, y al mismo tiempo lo compondrá con ciertas desviaciones que busquen el goce estético por el extrañamiento y la consiguiente atención sobre el propio discurso. En cierta forma, parece que lo que está en juego es un equilibrio entre la función representativa y la función estética del discurso, y que el autor debe buscar ese equilibrio entre su competencia narrativa y su capacidad creativa. De esta manera, función representativa y estética serían inversamente proporcionales en el texto fílmico: cuanto más transparente fuera el discurso mayor sería su inteligibilidad, y menor su capacidad de deslumbrar estéticamente al espectador. Pero no queremos reducir la poética fílmica a una regla matemática, por eso vamos a considerar otra perspectiva.

Si contemplamos la poética desde el punto de vista individual del autor, nos situamos en el nivel de la creatividad. Según Moles y Caude (1977): “la creatividad es una facultad de la inteligencia que consiste en reorganizar los elementos del campo de

percepción de una manera original y susceptible de dar lugar a operaciones dentro de cualquier campo fenomenológico”¹ (p. 60). La creatividad responde a la idea de innovación que albergan los individuos y está presente en todos los campos de la actividad humana por su carácter operativo y trascendente (García García 2007). Martínez Val (2003, pp. 70-71) entiende que las acciones creativas que tienen como resultado la producción de imágenes se basan en conjuntos de capacidades que permiten realizar la idea, desde la imaginación mental a la concreción técnica. Entre ellos destaca cinco grupos, en los que las capacidades se relacionan con la visualización interior y la expresión de: a) el tiempo; b) estructuras icónicas; c) significados; d) la palabra y el sonido; y e) expresión plástica y estética.

La creatividad se sitúa dentro del proceso intelectual que tiene lugar en el sujeto creador (Rajas, 2005, n. 5), es un conjunto de capacidades que el autor del film desarrolla en la construcción del texto, cuya huella podemos observar en la invención temática, la disposición narrativa y la elección estilística. Pero también en la generación de un sistema semiótico a partir de la conjunción de diversos sistemas expresivos dentro de un sintagma poliédrico, y en la creación de nuevos códigos durante el propio proceso de composición discursiva. Como el cine no cuenta con un repertorio de signos prefijados, la semiosis fílmica debe ser objeto de creación, y es ahí donde se pone de manifiesto la influencia poética en las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de la función semiótica. Para establecer la semiosis, el autor debe crear las convenciones semánticas, inventar combinaciones significantes y sugerir relaciones pragmáticas entre el discurso y la situación comunicativa (que, naturalmente, incluye al espectador y sus conocimientos). En el film, las capacidades comunicativa y poética del autor están íntimamente ligadas en la generación del sistema semiótico a través del proceso discursivo.

Malditos bastardos (2009) de Quentin Tarantino es un ejemplo de construcción semiótica del film donde se mezclan el efecto de extrañamiento y la generación de significado. El film se desarrolla a base de transgresiones a las isotopías sugeridas y convertidas en expectativas del espectador. El autor ha previsto la activación de conocimientos históricos y textuales sobre la Segunda Guerra Mundial en la interpretación del espectador (incluidos datos biográficos precisos sobre los dirigentes nazis y una serie de valores morales que rigen el comportamiento de los aliados en sus recreaciones cinematográficas), para articular después un discurso alotópico, contradictorio con esas suposiciones y esos datos históricos. Así, el espectador queda sorprendido con la crueldad del comando norteamericano o con un final de Hitler, su plana mayor y la guerra incoherente con la Historia.

Cuando la crítica cinematográfica alaba la puesta en escena o la justa colocación de la cámara en cada plano de un cineasta, en realidad se está poniendo en evidencia una economía de recursos discursivos cuyo fin es la conservación tanto del potencial significativo como de la relevancia poética. Al igual que el compositor cuando compone su melodía, el autor del texto fílmico introduce variaciones en los elementos recurrentes para mantener el interés de la interpretación en las necesarias iteraciones. El punto de vista individual de la poética nos lleva al estudio de la estilística, propia de cada autor concreto. A nivel semiótico la estilística debe entenderse como el idiolecto del autor, y ser considerada por el análisis a nivel de los fenómenos pragmáticos. Si bien la

¹ En cursiva en el original.

estilística no es objeto central de nuestro estudio, puede revelarse productiva en nuestro análisis cuando el establecimiento de la convención semiótica dependa del conocimiento de los *estilemas* del autor.

Debemos volver a la retórica para hablar de las figuras. En la retórica clásica, el efecto de distinción del discurso se conseguía mediante el empleo de figuras de dicción y figuras de pensamiento, cuya elección (*electio*) forma parte de la elocutio. En la actualidad, como nos recuerda Beristáin (1992), suele llamarse retórica solo a esta parte, al compendio de expresiones del lenguaje figurado, las figuras retóricas que han sido ampliamente estudiadas y clasificadas a lo largo de la historia de la literatura. Barthes (1970) piensa que las figuras retóricas varían por la sustancia que las soporta (lenguaje oral articulado, gesto, imagen, etc.), pero no por su forma, ya que son siempre relaciones formales de elementos. Así pues, es posible aplicar a la imagen los repertorios de la retórica clásica, aunque deba ampliarse y repensarse en términos estructurales. Por su parte, Mitry (1978) es contrario a una transposición fílmica de procedimientos literarios, pero reconoce la existencia, aunque con efectos distintos, de las mismas figuras retóricas en la literatura y en el cine, porque son estructuras de pensamiento, formas de presentar las ideas, que pueden concretarse en el lenguaje verbal o en el discurso fílmico.

Si existen figuras retóricas en el cine, aún cuando los significantes no sean verbales, es debido a que las imágenes generan contenidos o estados mentales proposicionales en sus observadores, pero siempre bajo la presión narrativa del filme, bajo el imperativo de la comprensión de una trama (Carrillo, Rivas, Zindel, Calderón y Montes, 2012). Así consideradas, las construcciones retóricas contribuyen en el desarrollo del programa narrativo que se propone el film. Por ello, debemos creer en la aplicabilidad de la retórica tradicional al análisis fílmico. La utilización de figuras retóricas busca cumplir la función estética del filme, generar extrañamiento e instaurar la autorreflexibilidad del texto que fija la atención del espectador sobre el discurso mismo. Pero además, suponemos que en el contexto fílmico las figuras tienen influencia en la significación del relato y sirven al proyecto narrativo incidiendo tanto en la organización formal como en la creación semántica.

2.2.2. Forma y sustancia.

Saussure (1995) estableció que la lengua no es una sustancia, sino una forma. Es la forma de los significantes, y no su sustancia, la que se asocia a los significados para conformar el código lingüístico. De esta manera centraba el interés en las relaciones, oposiciones y contrastes entre los términos, lo que permitía la descripción coherente y exhaustiva sin recurrir a premisas extralingüísticas.

La visión estructuralista de Hjelmslev (1974) le lleva a distinguir forma y sustancia, tanto en el plano de la expresión, como en el plano del contenido. El plano de los significantes constituye el plano de la expresión, y el de los significados, el plano del contenido. Cada uno de estos planos tiene una forma y una sustancia. Así tendremos, en el lenguaje hablado: una sustancia de la expresión (fónica), una forma de la expresión (reglas paradigmáticas y sintagmáticas), una forma del contenido (organización de los significados), y una sustancia del contenido (ideas, conceptos). La cadena de sonidos y el pensamiento son sustancia; significante y significado son forma. Los verdaderos funtivos de la función semiótica son la forma de la expresión y la del contenido que

constituyen la lengua. Pero la sustancia no es anterior a la lengua, por el contrario, depende de la forma, existe a causa y en virtud de ella.

Eco (1988 b, pp. 92 y ss.) distingue materia, sustancia y forma, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión. La materia constituye el continuum extrasemiótico de los fenómenos físicos y psíquicos, que se individualizan como sustancias organizadas por la forma, en el plano de la expresión y en el del contenido, respectivamente.

En estas concepciones subyace la teoría *hilemórfica* de Aristóteles (trad. en 1994) que interpreta toda entidad como un compuesto de materia y forma. No como partes aislables sino como momentos ontológicos que sólo el análisis puede distinguir. La materia no puede existir sin forma, y esta solo podrá tener existencia en una materia.

Las imágenes visuales y acústicas son las materias del cine. Hablando con propiedad, son las imágenes registradas (i.e. imagen técnica) sustanciadas por la forma de los signos y códigos que el autor crea y reproduce a partir de ellas. La imagen fílmica no tiene otra función que sustentar los signos audiovisuales. “Resulta claro que la sustancia depende de la forma hasta tal punto que vive exclusivamente a causa de ella y no puede en ningún sentido decirse que tenga existencia independiente” (Hjelmslev, 1974, p. 76).

La forma de los significantes y la forma de los significados están en relación mutua para configurar las funciones semióticas que crean el mensaje narrativo, son el discurso y la historia del texto fílmico, aunque, como ya hemos apuntado y demostraremos más adelante (cf. 2.2.3.), las correspondencias significantes–discurso y significados–historia, en el relato audiovisual, no cumplen el paralelismo estructural de otros sistemas expresivos, pues algunos elementos del discurso, como la instancia enunciativa del narrador, deben ser actualizados por la semiosis, es decir, pertenecen al sistema semántico del film.

En cuanto a la sustancia del contenido podríamos definirla como el conjunto de la referencia posible o, lo que es lo mismo, todo aquello de lo que puede hablar el cine. Metz (1973) sostiene que, así como algunos modos de comunicación restringidos, como los semáforos, tienen una porción de sustancia del contenido bien definida, el cine no está confinado en un campo de sentido concreto, sino que es capaz de vehicular significados no especializados, es “capaz de decirlo todo”(p. 62). No olvidemos que se trata de un decir audiovisual que es también mostrar y sonar (con sentido transitivo): el telling es showing.

Así pues, el cine, como sistema de comunicación, tiene un plano de la expresión y un plano del contenido. La sustancia de la expresión (materia sustanciada por la forma) está constituida por las imágenes visuales y acústicas registradas. La configuración significativa establecida por las relaciones que imponen los códigos creados y recreados, constituye la forma de la expresión. El relato es la forma del contenido. Y los mundos posibles y perceptibles, en cuanto pueden ser conformados por el relato, son la sustancia del contenido.

2.2.3. La estructura narrativa.

Siguiendo a Chatman (1990), podemos decir que toda narración consta de dos partes: la historia que se cuenta y el discurso que la sostiene. La historia es el contenido de la narración y el discurso, la expresión, los medidos a través de los cuales se comunica el contenido. Son elementos de la historia los sucesos, los personajes, el espacio y el tiempo. El discurso es la configuración significativa de la transmisión narrativa que tiene que ver con el punto de vista, las instancias narrativas, la relación entre el tiempo de la historia y del discurso, etc.

Una narración es una estructura porque es un conjunto de elementos integrados en la construcción de algo distinto a ellos mismos (por ejemplo: personajes, acción y escenarios constituyen la historia), cuya transformación implica además una autorregulación, en el sentido de que cualquier cambio en los elementos es asumido por el sistema (Chatman, 1990). El relato es un proceso que genera cambios en los elementos de la historia que dan lugar al desarrollo causal de los sucesos, a nuevos estadios en los personajes o a la actualización de otros espacios. Esta condición de estructura confiere a la narración un carácter de uniformidad independiente del medio en que se desarrolle. Por esto una misma historia puede ser narrada en una novela, un texto fílmico o un ballet.

La estructura narrativa es, además, una estructura semiótica (Chatman, 1990), comunica significados por sí misma, independientemente de la historia que cuente. Como estructura semiótica, tanto el plano la expresión (el discurso) como el plano del contenido (la historia) tienen una sustancia y una forma. La sustancia de la expresión es la manifestación verbal, fílmica, etc.; la forma de la expresión es la estructura de la transmisión narrativa; la forma del contenido está constituida por los elementos de la historia (acción, personajes, tiempo y espacio); y la sustancia del contenido, por los objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo. Por consiguiente, los significados de la narración en sí misma serían los elementos de la historia (la forma del contenido).

Sin embargo, en el cine, como sistema de expresión audiovisual que es, el proceso narrativo es representacional, mera presentación, para decirlo de forma más precisa, lo que implica una evidente peculiaridad de la narrativa fílmica. Las imágenes visuales y auditivas se muestran, se presentan, organizadas en configuración significativa para comunicar una historia al espectador. Este carácter de manifestación en el presente afecta al discurso porque impone la necesidad de actualizar ciertos aspectos del mismo en la semiosis: instancias de la enunciación, focalización, tiempo y espacio discursivos aparecen a través de significantes icónicos, son significados por estos, son el producto de funciones semióticas.

El narrador, en cualquiera de sus múltiples posibilidades de inclusión fílmica (cf. Gómez Tarín, 2011), será identificado como tal y construido a partir de significantes icónicos: una voz cuya fuente no aparece en la imagen (sonido *over*), percibida por el espectador pero no por los personajes, representa al narrador *heterodieético*; pero si participa en la diégesis porque es uno de los sujetos actuantes quien cuenta la historia, la voz del narrador debe ser asociada por similitud a la del personaje partícipe de la acción, y disociada de la fuente (la imagen de su cuerpo) cuando se erige en instancia de la enunciación. Por otra parte, la ausencia de signos que articulen la presencia de un

narrador determina una percepción neutra del texto fílmico en la que la propia lectura organiza el discurso.

La focalización se entiende, a partir de Genette (1989 a), como la cantidad de información sobre la historia mostrada por el relato y la conciencia enunciativa, diegética o no, desde donde se muestra. Existe focalización *cero* u omnisciente cuando el saber no se limita a la perspectiva particular de un personaje; focalización *interna* (fija, variable o múltiple), cuando la información se filtra a través del personaje; y focalización *externa* cuando no se exponen la conciencia ni los pensamientos de los sujetos actuantes. A estos tipos podemos añadir la focalización *espectatorial* propuesta por François Jost (Arocena, 2006; Gómez Tarín, 2011; Prósper Rives, 2011) que se define por una ventaja cognoscitiva del espectador sobre el personaje derivada de la disparidad perceptiva entre ellos. En la narrativa audiovisual, la focalización tiene ciertas peculiaridades que le confieren interesantes oportunidades de creatividad: por una parte, se multiplican las posibilidades de tratamiento del punto de vista debido a la concurrencia de varios canales de forma simultánea (Chatman, 1990, p. 170); y por otra, adquiere un sentido literal, porque “cada imagen visual o sonora es el efecto-resultado de un acto de visión y/o audición, realizado desde un punto concreto y particular en el espacio” (García Jiménez, 1993, p. 98). Pero, como señala Gómez Tarín (2011, p. 272), en el cine el saber y la visión son cosas distintas, la focalización no tiene que coincidir necesariamente con lo que muestra la cámara. En cualquier caso, como se desprende de las características enunciadas, esas posibilidades creativas pasan por la necesaria expresión de la focalización y de la visión, a través de una configuración de significantes icónicos. La mirada de un personaje, efectos de sonido, la cámara subjetiva, la angulación, la escala y el encuadre de los planos son procedimientos de creación de significantes que indican la focalización y los cambios del punto de vista del discurso.

Las relaciones entre el tiempo del discurso y el de la historia dan lugar a las categorías de orden, duración y frecuencia (Bal, 1990; Chatman, 1990; García Jiménez, 1993; Rajas, 2011). El tiempo de la historia es cósmico, lineal e irrepetible, sin embargo el discurso puede disponer los sucesos de la historia sin respetar la linealidad temporal, puede resumirlos o dilatarlos, y puede mostrarlos varias veces, con tal que el contenido siga siendo comprensible.

Según el orden secuencial de los acontecimientos de la historia en el discurso, tendremos secuencias *crónicas* y secuencias *anacrónicas*, dependiendo de si historia y discurso coinciden o difieren en la sucesión de esos acontecimientos. En la secuencia anacrónica, la dirección hacia el pasado o hacia el futuro, la distancia desde el presente discursivo y la amplitud del suceso anacrónico se han de indicar en el discurso audiovisual por medio de signos. Las retrospecciones (*analepsis*) o las anticipaciones (*prolepsis*) discursivas deben ser mostradas en el texto fílmico, lo que implica la existencia de elementos de la configuración significativa que indiquen al lector su existencia y posición. En la realización de ese cometido se han entendido los procedimientos de montaje como meros signos de puntuación. Pero si nos fijamos bien, que un fundido desenfocado anuncie el carácter de recuerdo de la secuencia que sigue, es prueba de la relación entre dos funtivos que crea la función de signo: el fundido (significante) y la indicación de vuelta al pasado (significado).

En el texto fílmico, la duración de la historia y el discurso podría ser exactamente la misma, debido a que el discurso audiovisual es una manifestación en el presente. Esta igualdad cronológica, idónea en la retransmisión televisiva de un acontecimiento deportivo, se suele abandonar en el texto fílmico para conseguir efectos dramáticos, de suspense y retóricos, así como por cuestiones de economía en la organización narrativa. Existen cuatro posibilidades en las que la duración de la historia y el discurso difieren: el resumen, la elipsis, la dilatación y la pausa.

El resumen, donde el tiempo del discurso es menor que el de la historia, es un tipo de secuencia, que por su reiterada utilización a lo largo de la historia del cine, ha alcanzado un carácter convencional. Se trata de la secuencia por episodios de la sintagmática de Metz (2002 a), también llamada sintagma frecuentativo (Gómez Martínez, 2011), es decir, la secuencia de montaje que articula una sucesión de elipsis para mostrar un resumen con segmentos de corta duración (Rajas, 2011) Ese carácter convencional revela su condición semiótica, aunque esto no significa que exista un signo perteneciente a un código, sino un enunciado *convencionalizado* que forma parte de la competencia lectora del espectador, susceptible de ser modificado o impugnado por el autor en un texto concreto.

En la elipsis el tiempo del discurso se detiene, mientras que el de la historia continúa. El efecto que se consigue es el de paso de tiempo entre dos secuencias consecutivas, salto temporal que debe ser explicitado por la semiosis y rellenado por las inferencias del espectador. Normalmente, se usan para ello procedimientos de montaje asociados a funciones semióticas que construyen la acción siguiente. Existen numerosos recursos de realización para introducir la elipsis (Rajas, 2011, pp. 373-374): rótulos tipográficos, alusiones verbales, voz de un narrador, transiciones, incluso por montaje interno, con movimiento de cámara ininterrumpido, en un plano secuencia. Cuando el texto articula la elipsis, debe evidenciar el avance en el tiempo de la historia y también inducir al lector a deducir los acontecimientos omitidos.

La dilatación y la pausa se consiguen, en el medio fílmico, por procedimientos mecánicos: la ralentización de la imagen y la imagen fija, respectivamente, y su utilización suele tener efectos retóricos. Pero esa evidencia mecánica no oculta la necesidad de ser mostradas a través de funciones semióticas: /imagen ralentizada/-‘acción extraordinariamente lenta’; /imagen fija/-‘insólita ausencia de movimiento’. Es este extrañamiento el que dirige al espectador hacia la lectura connotativa. No obstante, hay que aclarar que la dilatación puede conseguirse por otros medios y para otros fines (por ejemplo: la adicción de planos que retarda el final de un suceso para mantener el suspense), y que no siempre la presencia de la imagen fija supone una pausa en el discurso.

La frecuencia es la relación numérica entre los acontecimientos en la historia y el discurso, y está íntimamente relacionada con el orden y la duración. Según la frecuencia, se pueden dar los siguientes casos: a) singularidad: a un acontecimiento de la historia le corresponde una representación en el discurso; b) múltiple singularidad: un acontecimiento que sucede varias veces en la historia se muestra varias veces en el discurso, aunque el número puede no coincidir; c) iteratividad: una representación abarca varios momentos de la historia en que ocurren acontecimientos similares; y d) repetitividad: varias representaciones se refieren a un mismo acontecimiento. Las diferentes posibilidades de la frecuencia deben ser significadas en el texto fílmico pues

actualizan efectos pertinentes en el relato. La singularidad implica la interrelación elemental de la historia y el discurso; la múltiple singularidad y la iteratividad ponen de manifiesto una recurrencia de las acciones que puede evidenciar la rutina o el sufrimiento de un personaje, por ejemplo; y la repetitividad puede introducir una retrospectiva o articular una focalización múltiple.

El texto fílmico se desarrolla en el espacio de la pantalla donde latén las imágenes visuales, pero también en el tiempo que necesitan las imágenes, tanto acústicas como visuales, para desarrollarse. Entendemos que el espacio del discurso es el encuadre, selección *configurante* que engloba las imágenes de la pantalla y los sonidos percibidos de forma sincrónica, ya tengan estos últimos su fuente dentro del campo visual o no. Por otro lado, el montaje es una operación de selección que actualiza en cada momento una porción del espacio, un encuadre, y lo combina con otros. Esta fragmentación responde a un doble proceso de sinécdoque: un encuadre representa un campo visual mostrando sólo una parte del espacio ocupado por el objeto; y ese campo activa, a su vez, la existencia del espacio contiguo, más allá del objeto representado. Hay que decir que la primera operación está tan interiorizada en la competencia comunicativa que es parte del conocimiento cultural de autor y espectador, y no es necesario medio alguno que impida la interpretación aberrante de que los personajes mostrados en plano medio carecen de extremidades inferiores.

Así pues, hay en el discurso un espacio evidente y un espacio que significar: el *fuera de campo*. Casetti y Di Chio (1991, p. 140) distinguen dos vertientes en caracterización de la dimensión *off* del espacio fílmico: *colocación* y *determinabilidad*. La colocación hace referencia a las seis porciones espaciales que se relacionan con el espacio encuadrado por adyacencia o contigüidad: las cuatro que están más allá de los bordes de la pantalla, el fondo del cuadro oculto por algún elemento de la escenografía y el espacio situado detrás del punto de vista. La determinabilidad contempla tres condiciones de existencia del espacio fuera de campo: el espacio *no percibido*, nunca evocado y sin motivo que lo relacione con el cuadro; espacio *imaginable* que, a pesar de situarse más allá de los límites de lo visible, es evocado o recuperado por algún elemento de la representación; y espacio *definido*, invisible por el momento, pero mostrado antes o susceptible de ser mostrado después. En un diálogo resuelto con primeros planos en campo contra campo, el espectador percibe alternativamente, a partir del busto, un solo personaje e infiere la presencia del otro. El movimiento panorámico de un encuadre puede ir descubriendo porciones de una escena mientras oculta otras. Hay un tipo de personaje *acusmático* (se oye su voz pero no se ve su cuerpo) que Chion (1993, pp. 123-124) denomina *acúsmetro*, cuya posición en relación con el campo es ambigua, porque aunque sólo se muestra su voz, participa en la diégesis. Son personajes ocultos tras una cortina, fantasmas, voces de ordenador, etc. En los ejemplos anteriores, son significantes del fuera de campo los procedimientos de la continuidad del montaje, como el eje y el *récord*, la mirada, el movimiento de cámara y la modulación de la voz en *off*. Pero nos interesa, sobre todo, el fuera de campo imaginable, el que sin ser visible (i.e. colocado en cualquiera de los seis espacios *off*) está presente en la diégesis por intermediación de algún signifiante de la presentación icónica. En este punto, debemos destacar la incidencia de las imágenes acústicas en la construcción del fuera de campo porque, como señalan Casetti y Di Chio (1991), la dimensión *off* “no se define únicamente por lo que queda excluido de la visión: también es el reino del sonido, elemento indomable, imposible de sofocar entre los límites espaciales” (p. 141).

Ahora podemos afirmar que los significados de la estructura narrativa audiovisual son tanto los elementos de la historia como los aspectos del discurso. Por tanto, en el cine, el significado independiente de la estructura de la narración es el relato en cuanto que es historia contada, historia narrada (García Jiménez, 1993, pp. 137 y 176). El discurso contiene el flujo de las imágenes visuales y sonoras que constituyen la sustancia de la configuración significativa. El relato es la historia contada por el discurso, e incluye el qué (lo narrado) y el cómo (la narración). El relato es pues, el sistema semántico independiente de la estructura narrativa audiovisual. Las distintas categorías semánticas del relato servirán, en nuestro trabajo, como criterios de segmentación del texto y como objetos del análisis. De esta forma, podremos analizar las configuraciones significantes que articulan rasgos de los personajes, sucesos, narradores, cambios en la focalización, retrospectaciones, elipsis o el fuera de campo.

2.2.4. Esquema semiótico del texto fílmico.

Ahora estamos en condiciones de delinear la estructura semiótica del texto fílmico, cuyo esquema reproducimos en la figura 1:

El autor crea un texto narrativo.

El film es narración, cuenta una historia a través de un discurso, los correspondientes planos del contenido y de la expresión. En cada uno de estos planos distinguimos forma y sustancia.

Las sustancias expresivas (imagen, voz, música y sonidos), registradas en la imagen técnica se interrelacionan y constituyen la configuración significativa del enunciado fílmico.

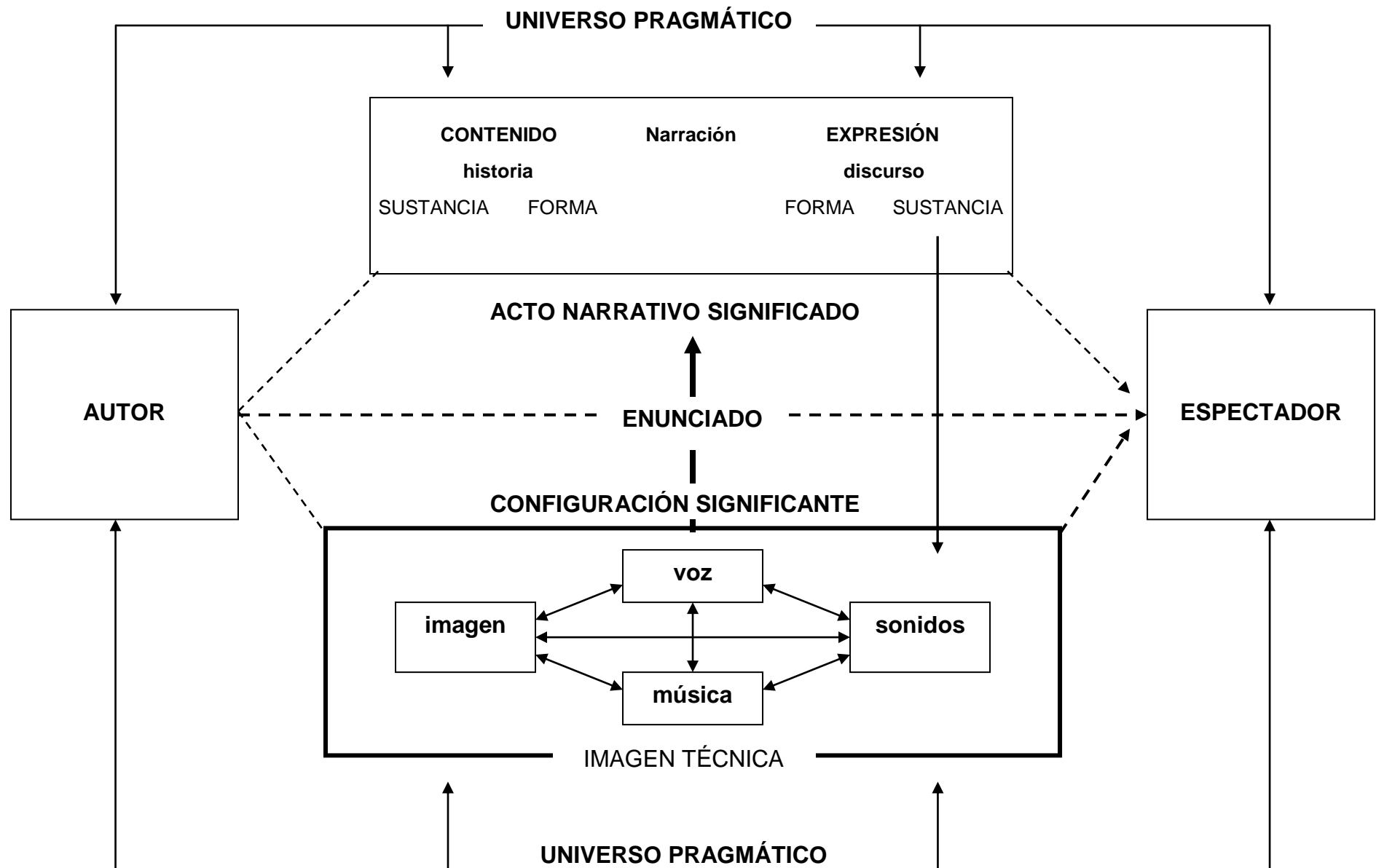
El enunciado se configura como la *locución* cuya fuerza *illocutiva* es narrar.

El significado fílmico es el acto narrativo que se orienta a la manifestación de las acciones, la construcción del personaje, la actualización de las funciones narrativas o la determinación de los escenarios. Pero el acto narrativo también explicita las instancias enunciativas o la estructura temporal del discurso, pues el sistema semántico del texto fílmico es el relato, que abarca tanto los elementos de la historia como los aspectos del discurso.

En el establecimiento e interpretación de los enunciados fílmicos, tiene un papel fundamental la dimensión pragmática, el universo pragmático que influye en autor y espectador.

Forman parte de la dimensión pragmática la competencia poética y comunicativa del emisor, los conocimientos comunes, la predisposición del lector a realizar inferencias, la intención narrativa del autor que propone una configuración significativa interpretable y la cooperación textual del espectador para seguir el programa interpretativo propuesto.

Figura 1: Estructura semiótica del filme. Fuente: elaboración propia.



2.2.5. Disciplinas auxiliares.

En este trabajo nos proponemos realizar el estudio semiótico del texto fílmico, construyendo un modelo de análisis que, partiendo de las sustancias expresivas del medio cinematográfico, dé cuenta de la articulación de significados mediante la configuración significativa audiovisual. La semiótica, como ciencia general de los signos, de su producción y uso social, es multidisciplinar y abarca distintos dominios de investigación (Eco, 1988 b, 1994). Aquí nos interesaremos por aquellas disciplinas que tengan como objeto signos, códigos y sistemas de expresión que se transmitan por los canales visual y auditivo:

A/ Disciplinas y estudios lingüísticos.

Semántica, paralingüística, pragmática, lingüística del texto, etc. En primer lugar porque, al ser las investigaciones más antiguas, profundas y sistematizadas en el ámbito de la semiología, han proporcionado modelos, categorías y términos que la semiótica puede aplicar a otros sistemas de expresión, como se ha puesto de manifiesto aquí cuando nos hemos ocupado de la adaptación de las dimensiones semióticas (sintaxis, semántica y pragmática) al estudio del film. Y en segundo lugar, como herramientas del análisis, ya que las lenguas naturales son códigos utilizados en el cine de muy diversas maneras, por ejemplo en la presentación de diálogos, donde habrá que tener en cuenta los signos lingüísticos, el *paralenguaje* y la situación comunicativa.

B/ Cinésica.

La disciplina que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos debe ser fundamental en el estudio semiótico del texto fílmico, pues en los filmes se presentan con mucha frecuencia interacciones verbales entre personajes, a los que el espectador ve conducirse en la conversación representada, gesticular y cambiar de expresión, en relación a las distintas intervenciones lingüísticas.

Aprendemos los gestos que acompañan la interacción comunicativa como comportamientos pautados, realizados según situaciones determinadas en contextos sociales. El comportamiento cinésico es aprendido y sistemático, pero está culturalmente vinculado (Birdwhistell, 1979). Además, los gestos no aparecen aislados como unidades de comportamiento ni tienen significados explícitos e invariables. No obstante, el film es un texto, un universo semiótico de por sí, y en él la gestualidad es artificial, intencionada y convencional. Por ello, podremos estudiar desde una perspectiva cinésica gestos, miradas, expresiones faciales, movimientos corporales y posturas, incluso fuera de las escenas de diálogo, pero siempre con la debida cautela de considerar que no estamos ante signos unívocos, sino ante señales de lo que podríamos llamar un *código débil* (Eco, 1988 b) que, probablemente, necesitarán asociarse a otras funciones semióticas para anclar su significado.

C/ Proxémica.

La parte de la semiótica que estudia la distribución del espacio (Serrano, 1988). La proxémica se ocupa de las relaciones espaciales entre las personas, de las distancias que se establecen entre ellas en la interacción comunicativa, de sus posiciones relativas y de la relación que mantienen con el espacio que las circunda.

Hall (1973, pp. 179 y ss.) estableció cuatro zonas de distanciamiento interpersonal: *íntima*, *personal*, *social* y *pública*. Naturalmente, en cada cultura estas zonas adquieren unos valores determinados y distintos. Pero, en general, se pueden establecer los tipos de actos comunicativos que se dan en cada una de ellas: la zona íntima es la distancia a la que tienen lugar actos amorosos, de afecto, de confianza; la zona personal, en la que el contacto físico sigue siendo posible, es la distancia que se establece en la conversación entre personas que se conocen, como amigos, vecinos o compañeros; en la zona social se dan actos comunicativos más formales, tratos de negocios, diálogos en el ámbito laboral o interacciones entre personas de distinto rango; y la zona pública es la de los actos públicos, conferencias, discursos o clases académicas.

El espacio puede expresar el tipo de relación entre las personas. Una reunión que se configura en función del espacio que ocupa una determinada persona, le está otorgando a esta el papel predominante en dicha reunión; sin embargo si la configuración es circular, todos los participantes parecen tener el mismo estatus. En una mesa presidencial se situará en el centro la máxima jerarquía. En una oficina, la distribución del espacio responde a las categorías profesionales.

El cine, que cuenta historias mostrando los personajes y las acciones a través de imágenes visuales y sonoras, siempre ha utilizado relaciones espaciales significativas, instituyendo alguna de ellas como convención (por ejemplo, la posición relativamente elevada de un personaje dominante). Eco (1994) confía en la proxémica como parte de la semiótica del cine, cuando, tras explicar que la cinésica puede explicar toda gestualidad del film, concluye:

Y si la prosémica [*sic*] es capaz de estudiar las relaciones convencionales y significativas que regulan la simple distancia entre dos interlocutores, las modalidades mecánicas de un beso, o el grado de lejanía que convierte un saludo en un adiós desesperado o en un “hasta la vista”, resulta que todo el universo de la acción que transcribe el cine *ya es un universo de signos*.(p. 241)

Además del estudio de las relaciones espaciales de los personajes, la proxémica nos ofrece otra vía de análisis que tiene que ver con la posición perceptiva del espectador como lector modelo, si consideramos la distancia que se establece, con cada encuadre, en la interacción comunicativa entre él y el texto. Distancia que debemos calificar como simbólica pues, lejos de ser real, nace de la ubicuidad espacial de la mirada del espectador y del recorrido emocional por el espacio fílmico que permite el montaje cinematográfico, aspectos de los que habla, ya lo hemos visto al ocuparnos de la empatía, Cuadrado Alvarado (2014). De esta forma podríamos considerar características de la planificación (escala de planos, angulación, movimientos) como significantes *proxémicos*: un primer plano de un personaje sitúa al espectador en la zona íntima de aquel; un contrapicado sitúa al personaje actualizado en un nivel de inferioridad; un gran plano general muestra un espacio público que no domina ningún personaje. No obstante, la intención del autor en el uso de estos planos puede ser otra, porque la significación no está preestablecida ni es unívoca, sino que depende de su relación con otros sistemas *sémicos* concurrentes en el texto. Por otro lado, no podemos seguir esta vía de análisis sin ciertas reservas epistemológicas, por cuanto que la proxémica es una disciplina de estudio consolidada que opera en el ámbito de la interacción entre personas que comparten una misma situación comunicativa.

D/ Narrativa.

Una vez delimitado nuestro campo de investigación a los filmes narrativos, consideramos imprescindible la teoría narrativa para el análisis. Hemos identificado el relato como el sistema semántico del film (cf. 2.2.3.), y nos proponemos utilizar las categorías narrativas como criterios de segmentación del texto fílmico y como objetos de análisis.

E/ Teoría del arte.

Se puede dudar de la existencia de sistemas de significación en muchas de las disciplinas artísticas, pero es claro que el proceso de creación y recepción de la obra de arte es un proceso de comunicación. Tampoco se puede discutir la existencia de códigos iconográficos y simbólicos en, por ejemplo, la pintura. Códigos que se han consolidado a lo largo de la historia y que pueden ser utilizados en el cine. Por otro lado, la obra de arte es susceptible de ser mostrada en el texto fílmico (y esa aparición en el universo significante del filme la convierte en signo), como elemento del espacio, alusión retórica o, incluso, como objeto determinante en la propia trama del relato (piénsese en *El tren [1964]* de John Frankenheimer, donde la misión del héroe es proteger las obras de arte robadas por los nazis). Por último, si decimos que el medio cinematográfico es un arte y nos preocupamos de la dimensión poética de su articulación semiótica, debemos preguntarnos cómo la configuración significante del relato puede producir en el espectador placer estético, y en qué sentido se desvía de la norma hacia la originalidad.

F/ Retórica.

Los significados del film pueden surgir de construcciones connotativas, tanto en el canal sonoro como en el visual. Por ello nos interesan desde los tratados clásicos procedentes de la teoría literaria, hasta los estudios retóricos sobre los sistemas visuales.

G/ Estudios sobre la música.

Desde un punto de vista semiótico, podemos aceptar la definición de la música como un sistema sintácticamente organizado, aunque carente de dimensión semántica. Sus signos solo tienen valor sintáctico y solo expresan sus relaciones recíprocas (Eco, 1988 a, p. 52), por lo cual la música no significaría nada fuera de ella misma. Es claro que existen combinaciones musicales con una clara función semántica, como los toques de corneta militares, pero la música, en general, no remite a significados preexistentes. Sin embargo, la música es capaz de despertar emociones en quien la escucha, es capaz, por tanto, de expresar. Copland (1994) explica de qué manera *significa* la música:

La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma. (p. 30).

Desde los primeros tiempos del cinematógrafo, la música ha actuado como acompañamiento de las imágenes del cine. Ahora comprendemos que la música participa en el proceso de significación fílmica, pues forma parte de la configuración significante. En el sistema semiótico que crea el texto fílmico, la música puede adquirir significaciones concretas, o subrayar emocionalmente significados aportados por otras

semias. Por ello, nos interesa conocer los elementos que caracterizan la música, sus formas básicas y los valores expresivos que puede transmitir.

H/ Antropología cultural.

Tendremos en cuenta las investigaciones que se ocupan de toda clase de códigos culturales y sociales: la moda, los ritos, las normas de protocolo, los actos convencionales, los juegos, las interacciones sociales, etc.

I/ Semiótica de los sistemas de expresión visuales y sonoros no verbales.

Agrupamos bajo este epígrafe los estudios sobre los sistemas de señales acústicas, el código Morse, los lenguajes silbados, las señales de tráfico, las banderas, la simbología de los colores o los pictogramas, que no son sino parte del vasto corpus de una semiótica general.

J/ Estudios sobre cine.

Fuera ya de los límites de la semiótica, existe una extensa bibliográfica sobre el cinematógrafo, en la que se aborda el tema desde diversas perspectivas. Hay estudios críticos, históricos, sobre aspectos técnicos, estéticos, sobre escuelas determinadas o monográficos sobre películas concretas. Aquí nos serviremos, principalmente, de investigaciones de la praxis del cine, el montaje y la planificación, los géneros, las relaciones audiovisuales y el análisis fílmico.

I/ Psicología de la percepción.

La teoría de la Gestalt establece que la percepción es un proceso activo donde intervienen una serie de reglas, pautas y mecanismos interiorizados que el receptor aplica a sus estímulos sensoriales para articular la forma más integradora y sencilla del objeto percibido. Esta articulación integradora permite el reconocimiento de las formas en base a experiencias anteriores, aprehendidas e integradas en la memoria perceptiva. Está demostrado que la percepción de las imágenes sonoras y visuales no difiere, en esencia, de la percepción del mundo real.

2.3. Sustancias expresivas, signos y códigos.

Las sustancias expresivas sustentan los significantes de los signos que aportan la forma en virtud de las reglas sintagmáticas y paradigmáticas de un código. La materia sustanciada por la forma de los signos del film es la imagen registrada (imagen técnica), que es imagen visual y sonora. El autor del texto fílmico utiliza la sustancia expresiva para producir signos pertenecientes a códigos preexistentes y creados en el proceso textual, y los interrelaciona para articular el sistema semiótico del film, que se define como un hipercódigo fílmico-discursivo único y específico del propio texto. Pero la intención comunicativa del autor es doble: por un lado pretende la invención de significados narrativos unívocos, y por otro, el placer estético del espectador.

Guiraud (1985) cree que “la situación y la función de la comunicación determinan la sustancia del código (y del mensaje). Por lo tanto, la sustancia de los códigos es la que ofrece a la semiología el primer criterio de clasificación” (p. 519).

Siguiendo esta idea, realizaremos una aproximación a las sustancias, los signos y los códigos con el fin de establecer una clasificación que sea operativa para el análisis semiótico del texto fílmico, de las sustancias expresivas del cine y de los códigos cuyos signos pueden sustentar aquellas.

2.3.1. Las sustancias.

Así como el escultor elige la madera, el barro, el acero o la piedra para darle forma a partir de su idea, y esa materia confiere a la obra ciertas características concretas de textura o acabado, el autor de cine utiliza imágenes visuales y sonoras dotadas de una plasticidad determinada, de un sentido obtuso (Barthes, 1969, 1986) que tiene que ver con el conocimiento sensual del placer estético, y que el espectador percibe de una manera irracional. No obstante, el cine, que es un tipo de arte argumentativa, pone en juego un conjunto de señales que se erigen en signos, y todas las imágenes que muestra el filme son susceptibles portadoras de significación debido a la predisposición interpretativa del espectador. Por esto, la plasticidad sensual de las sustancias del film puede estar asociada a significados narrativos: por ejemplo, un sonido musical apacible al estado anímico de un personaje, o una dominante cromática acusada a la evocación de un tiempo pasado.

Desde una perspectiva puramente semiológica, la finalidad de la sustancia es la de sustentar la forma del signo. Pero, como se dijo anteriormente (cf. 2.2.2.), forma y sustancia son indisolubles, sólo dissociables en el análisis. En el cine, esa premisa se cumple de manera ejemplar con la sustancia musical, pues la música es ya, por sí misma, un sistema de expresión. Por otro lado, en el discurso fílmico, que carece de un sistema semiótico previo, la producción de signos es posible porque su sustancia está registrada, es imagen técnica y, por ello, manipulable (García Jiménez, 1993).

Por tanto, las sustancias expresivas del cine posibilitan la generación de los signos, a la vez que despliegan su expresividad estética ante los sentidos del espectador. Esta doble cualidad, semiótica y estética, de la sustancia fílmica es la razón por la cual este trabajo de investigación parte desde su estudio. Nuestro análisis semiótico del filme tendrá en cuenta la dimensión poética que se orienta hacia la originalidad de la configuración discursiva y narrativa, la cual implica, necesariamente, la sensualidad sonora y visual de las imágenes.

2.3.2. Clasificación de las sustancias fílmicas.

Las sustancias expresivas del discurso audiovisual pueden clasificarse según diferentes criterios:

-Por su manifestación en los medios se distingue entre sustancias cinematográfica, radiofónica, Internet, etc.

-Por su naturaleza material se clasifican, primeramente, en imagen visual e imagen sonora. A su vez, la imagen visual o icónica puede ser gráfica, fotográfica, videográfica, sintética, etc. Y la imagen sonora o sónica comprende la voz, la música y los sonidos no musicales.

Aquí aplicaremos a la clasificación un criterio pragmático que responde a los modos de percepción del espectador. Dos son los canales sensoriales a través de los cuales se perciben los discursos fílmicos, el visual y el auditivo, por tanto las sustancias son la imagen icónica y la imagen sonora, a las que por economía y tradición nominativas llamaremos imagen y sonido.

En la percepción de las sustancias fílmicas, el espectador aplica los mismos códigos de reconocimiento que en la percepción del mundo real. Pero, mientras la imagen se despliega en el espacio delimitado por los bordes de la pantalla, el sonido lo hace en el tiempo, lo que permite que la fuente sonora pueda estar oculta o fuera del espacio visible. Así ocurre también en la percepción sonora de la realidad, por lo que la escucha debe contar, entre sus procesos perceptivos integradores, con algún mecanismo que, en un primer estadio, ayude a delimitar las formas sonoras distinguiendo su procedencia. Esa característica debe servirnos para analizar la sustancia sonido en categorías más específicas.

Chion (1993, pp. 32 y ss.), parte de Schaeffer (1988) para definir tres actitudes de escucha diferentes: (i) la *escucha causal* que trata de identificar la causa del sonido; (ii) la *escucha semántica* que se refiere a un código para interpretar un mensaje; y (iii) la *escucha reducida* que descubre las cualidades y las formas del sonido como objeto de observación. La escucha causal viene a ser un primer nivel de percepción sonora en la que podemos identificar la fuente individual que produce el sonido o, al menos, sentir cambios en su presión o su amplitud. Pero lo más común, es reconocer la naturaleza de la causa del sonido, y atribuirlo a un tipo de fuente humana, mecánica o animal.

Según la intencionalidad y la aleatoriedad, existen cuatro posibilidades en la producción del sonido (Gértrudix Barrio, 2003, pp. 39-40):

- Intención explícitamente sonora: emisiones vocales o instrumentales voluntarias que contienen mensajes.
- Acción intencionada pero sin vocación comunicativa: por ejemplo caminar, zambullirse en el agua o chutar.
- Acontecimientos puramente mecánicos: debidos a fenómenos físicos como los efectos de la inercia o la gravedad; piénsese en el golpe de un cuerpo al caer.
- Sonidos azarosos: por ejemplo los producidos por la lluvia o las olas del mar.

En el discurso fílmico, la producción de sonido es totalmente intencional, aunque su propósito es la recreación de efectos sonoros que se producen en el mundo real. (Deberíamos de decir, con más propiedad, la recreación verosímil de sonidos que se producen en mundos posibles, cuya percepción es igual a la del mundo real). El espectador los interpreta como signos que se refieren a sonidos mecánicos, azarosos, etc. Por ello, la clasificación anterior según la intencionalidad sigue siéndonos útil.

Desde un punto de vista antropocéntrico, sólo una fuente humana puede emitir sonidos, ya sean vocales o instrumentales, con intención comunicativa. En este punto hay que destacar la voz como el mecanismo natural y primigenio de que se vale el ser humano para comunicarse, pues a través de la voz emitimos los mensajes del sistema comunicativo más potente y genuinamente humano de que disponemos: el lenguaje articulado. Igualmente destacable, ahora entre las emisiones instrumentales, es la música, reconocible en el continuum sonoro por la percepción de cierto orden entre los

sonidos, pero también por factores culturales (Chion, 1999). Martín Echarri (2014) sostiene que la música no es una realidad unitaria y universal, por lo que no puede tener una definición unívoca, y aporta la definición de Molino (1975) por su sentido amplio: “[la música es] lo sonoro organizado y reconocido por una cultura” (p. 612). La percepción tiene un componente cultural, aplica estructuras aprendidas y normalizadas para simplificar los elementos del campo perceptivo y las estructuras musicales están interiorizadas en todas las culturas (Gértrudix Barrio, 2003). Todo lo cual nos lleva a suponer que la música posee ciertas cualidades que permiten su reconocimiento por parte del espectador.

Establecidas la voz y la música como categorías de la sustancia sonora, nos queda agrupar en una tercera clase los sonidos de acciones intencionadas, los puramente físicos y los azarosos, ya provengan de fuente humana, mecánica o animal. Éstos son recreados en el film (con intención comunicativa), principal pero no exclusivamente, para construir el universo diegético. También incluiremos aquí los sonidos humanos instrumentales no musicales. Como vemos, se trata de una categoría heterogénea que se define por *no ser* voz ni música, y a la que denominaremos con el término plural *sonidos*. (Desechamos el término *ruido* por el sentido de interferencia que tiene en comunicación y porque la sustancia sonidos también es el vehículo de ciertos códigos semiológicos intencionados). No intentamos una categorización más específica por economía taxonómica y por el convencimiento de que la percepción del espectador es selectiva e identifica la voz y la música sobre el fondo del resto de los sonidos. Según Greimas (1976), investigaciones de las patologías del lenguaje han demostrado que la distinción entre ruidos, música y sonidos del lenguaje es anterior a la interpretación de su significado.

Hay que recordar, ahora, que la doble característica sensorial (visual y auditiva) del medio cine, así como el despliegue tanto espacial como temporal de sus sustancias, propician la concurrencia de signos de distinta naturaleza y, de esta forma, provocan la superposición y simultaneidad de los códigos. Pero, lejos de constituir una amalgama perturbadora de signos y sistemas comunicativos, la configuración audiovisual responde a un principio de co-expresividad cuyo fin esencial es la transmisión de un mensaje narrativo, y su medio, la combinación pertinente que garantiza la inteligibilidad. La separación de las sustancias de la imagen y del sonido sirve, y sólo es posible, en el análisis, que debe llegar a la explicación de los resultados semióticos de la configuración.

Así pues, las sustancias expresivas a las que atenderá nuestro análisis son: *imagen, voz, música y sonidos*.

2.3.2.1. Imagen.

Denominamos imagen a todo aquello que aparece confinado entre los límites de la pantalla y es percibido por el espectador a través del sentido de la vista. Naturalmente, son muchos y variados los elementos icónicos que pueden poblar el espacio bidimensional de la pantalla. Intentaremos, por ello, justificar la inclusión de todos esos tipos en una única categoría de sustancia visual.

Si podemos interpretar la imagen “porque la reconocemos como imitación de la naturaleza” (Gombrich, 1987, p. 261), la *iconicidad*, o grado de semejanza (i.e.

propiedades comunes) de la imagen con el objeto que representa, sirve para caracterizar distintos tipos, como hacen las escalas de iconicidad de Moles (1975) o Villafañe (1985). Pero, insistimos una vez más, la imagen fílmica es imagen técnica. Es imagen registrada en un soporte, y por eso es capaz de reproducir, de forma simultánea, tipos característicos de distintos grados de iconicidad. Y, precisamente por ser imagen técnica, es modelable, en el sentido de sustancia que adquiere forma, en este caso, de signo, por la aplicación de las reglas de un código. El texto fílmico no pretende (ni parte de) una imitación especular de la realidad, sino que propone una recreación semiótica de una realidad posible, en la que la imagen cumple su misión de ser la sustancia de los significantes visuales de los signos.

Tampoco atendemos a la naturaleza de las imágenes ni a los modos de producción de las mismas, en su categorización. Por ejemplo, la distinción entre imagen fija e imagen en movimiento no es pertinente aquí, porque aunque el cine pueda mostrar imágenes estáticas, su característica esencial es la reproducción del movimiento. La imagen fílmica es dinámica, pues tiene la capacidad, debido a las características técnicas del medio, de mostrar fenómenos que se atienen a las leyes mecánicas del movimiento. Mostrará pues, objetos en movimiento, en reposo o en su esencial inmovilidad. Cuando la imagen se ralentiza o se *congela* (se convierte en imagen fija) cumple una función discursiva, es por tanto, signifiante, parte del signo, sustancia más forma. El dinamismo añade una nueva dimensión a las dos espaciales de la imagen: la dimensión temporal.

En cuanto a su producción, si bien existen diferencias ostensibles entre, por ejemplo, las imágenes digitales, creadas por ordenador a partir de matrices numéricas, y las imágenes fotográficas, obtenidas por la captación óptica y el registro en un soporte fotosensible de los reflejos lumínicos de objetos reales, en la percepción tanto de unas como de otras intervienen los mismos códigos de reconocimiento.

Más problemática parece la inclusión de la palabra escrita en esta categoría única de sustancia expresiva visual. La palabra escrita aparece como sustancia expresiva independiente en varios autores, como Metz (1973), que incluye entre los cinco soportes sensoriales de la configuración signifiante el trazado gráfico de las menciones escritas.

Dos argumentos que justificarían esa independencia son:

(i) El trazado gráfico de las palabras se nos presenta, y así lo percibimos, como una línea impresa, una secuencia de símbolos concatenados linealmente y, al menos en apariencia, carente de la doble dimensión espacial de la imagen fílmica.

(ii) En el cine mudo las menciones escritas aparecen en cartelas de forma casi normalizada, separadas de la diégesis y con claras funciones indicativas, explicativas, y de anclaje. La llegada del sonoro no supuso la desaparición de las menciones escritas en el cine. En la actualidad siguen apareciendo, sobreimpresas en las imágenes o sobre fondos neutros, de forma heterodiegética, para separar capítulos en el texto, localizar espacial y temporalmente la acción, o aportar elementos a la historia a modo de narrador.

Para respetar la simplicidad taxonómica que hemos propuesto hay que contradecir esos argumentos.

(i) Hemos tomado como criterio de clasificación la percepción humana. En el caso de la palabra escrita, la descodificación lingüística del acto de leer sobrepasa, y debe ser posterior, a la percepción sensorial de las formas gráficas. Además, la palabra escrita en el cine puede adquirir las dimensiones espaciales y la temporal de toda imagen fílmica. Es decir, esas dimensiones se hacen más evidentes cuando la palabra posee una tipografía llamativa y se presenta en sucesión o en movimiento. Piénsese en el texto introductorio de *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas. Tanto la tipografía como el movimiento son significantes de sendas funciones semióticas. Como bien saben los tipógrafos, las letras son cosas y no imágenes de cosas, y una /a/ de caja baja de *Times new roman* difiere tanto en forma como en expresividad de una /a/ de *Impact*, por poner como ejemplo tipos que se pueden elegir en este procesador de textos. Y como señala Gamonal Arroyo (2005): “La tipografía se encarga, primero, de perfilar las formas de las letras y segundo, de organizarlas en palabras, oraciones, párrafos, en definitiva, textos que sean capaces de cautivar al lector para que sean leídos” (p. 77).

(ii) La palabra escrita aparece dentro de la diégesis en mensajes, cartas, máquinas electrónicas o en elementos del espacio como marquesinas y carteles. En estos casos parece extraño desligar la palabra de su contexto icónico. Aunque el análisis puede diseccionar cualquier objeto para su estudio (como hacemos aquí con los significantes en sustancia y forma), debe tener un propósito definido, y si en este caso es la distinción de las sustancias expresivas, no sería adecuado separar, por ejemplo, un mensaje en un ordenador de la imagen de la pantalla que lo contiene, pues la distinción se haría a nivel discursivo, estaría identificando no ya sustancias, sino códigos concurrentes. Por otra parte, el aspecto gráfico de las menciones escritas intradiegeticas es insoslayable por su existencia física dentro del espacio de la historia. Y, en algunas ocasiones, puede ser el único elemento de la palabra escrita susceptible de participar en la función semiótica: es el caso de una nota que se muestra durante un lapso de tiempo insuficiente para su lectura por el espectador, y que después lee un personaje. En definitiva, establecer como categoría de sustancia visual la palabra escrita heterodiegetica, supondría introducir un criterio distintivo a nivel de las operaciones discursivas.

No obstante, nuestra concepción de la palabra escrita como parte de la sustancia imagen no pretende oponerse frontalmente a las clasificaciones que la consideran categoría independiente. Los criterios de clasificación dependen en gran medida de los objetivos de la investigación. En este trabajo partimos de la más básica materialidad percibida por los canales visual y auditivo, y estudiamos las sustancias expresivas en cuanto que sustentan los códigos fílmicos. Entendemos que en un trabajo más específico, como pudiera ser un estudio sobre el cine para sordos, la palabra gráfica deba adquirir estatus de categoría dentro de las sustancias expresivas.

Así pues, la sustancia expresiva visual del cine es la imagen registrada, que se define por estar contenida en un soporte, lo que la convierte en modelable, y por ser imagen dinámica que se despliega en el tiempo y en el plano espacial de la pantalla.

2.3.2.2. Voz.

Desde el punto de vista de la física, el sonido es una vibración originada por el movimiento de algún cuerpo que se propaga en forma de ondas en un medio elástico. Desde la perspectiva fisiológica, el sonido es la sensación que percibe el órgano del oído producida por esa vibración.

Las cualidades del sonido como sensación percibida son *tono, intensidad, timbre y duración* (Gértrudix Barrio, 2003, pp. 64 y ss.). Estas cualidades dependen de los parámetros físicos y mensurables del sonido:

-El tono o altura es la cualidad que permite distinguir entre sonidos agudos y graves. Depende de la frecuencia de la onda (número de vibraciones por segundo), aunque también influyen la presión sonora y la forma de la onda. Las vibraciones más rápidas, de mayor frecuencia, producen sonidos agudos, las de menor frecuencia, sonidos graves.

-La intensidad o sonoridad es directamente proporcional a la amplitud de la onda sonora, que se define como la distancia desde el punto máximo de vibración al punto de reposo, o diferencia entre las presiones máxima y mínima de la onda. Caracteriza el nivel de sonido percibido: a mayor amplitud la sensación del sonido es más fuerte, a menor amplitud, más suave.

-El timbre es la cualidad que hace posible distinguir sonidos iguales en altura, sonoridad y duración, permitiendo así identificar su procedencia. Depende de la complejidad del movimiento vibratorio que origina el sonido, de la mezcla del sonido fundamental con los armónicos que le acompañan y confieren su timbre particular a cada fuente.

-La duración es la persistencia de la sensación sonora en el tiempo, depende de la duración del movimiento vibratorio que origina el sonido.

La voz es el sonido que produce el aparato vocal humano, el conjunto de órganos que permiten al hombre emitir sonidos. No se trata de un sistema fisiológico con la única y específica función de la producción sonora, sino más bien una entidad funcional en la que intervienen distintos órganos cuya misión principal era otra, y sólo de forma secundaria se adaptaron a la función *fonatoria* (Cornut, 1998). Esos órganos son el aparato respiratorio que hace de fuelle, la laringe donde se encuentran las cuerdas vocales que producen el movimiento vibratorio, y las cavidades de resonancia que son la faringe, la boca y, en algunos casos, las fosas nasales.

La voz, como todo sonido, posee las cualidades apuntadas más arriba, pero en cuanto sustancia expresiva fílmica, son el timbre y el tono las características a tener más en cuenta. El timbre es el resultado de la transformación del sonido laríngeo por las cavidades de resonancia (Cornut, 1998). Por su parte, la altura tonal oscila alrededor de una frecuencia media que suele ser siempre igual para un mismo hablante. El timbre de la voz y, en menor medida, el tono, sirven para distinguir los personajes en el texto fílmico. Así pues, la voz participa, junto con la figura y la imagen del rostro, en lo que podríamos llamar la construcción física del personaje. También es el soporte de las

locuciones del narrador y de todo tipo de máquinas parlantes¹, cuya procedencia el espectador identifica, fundamentalmente, merced al timbre. He aquí una primera función de la sustancia fónica de la voz: ser soporte de significantes que, opuestos por sus diferentes rasgos tímbricos y tonales, se relacionan con significados que identifican los actuantes y las instancias productores del sonido.

La voz es, principalmente, la sustancia del lenguaje articulado. Lyons (1980), para situar la lengua como sistema semiótico en una clasificación de tipos de comunicación, distingue entre señales vocales y no vocales, según sean transmitidas por el canal vocal-auditivo o no, lo que explica así:

Estableciendo esta clasificación primaria entre señales vocales y no vocales (en lugar de acústicas y no acústicas) asumimos voluntariamente que los llamados órganos del habla disfrutan de una posición preeminente entre los sistemas humanos de transmisión de señales. Esta distinción inicial entre señales vocales y no vocales se debe justamente al hecho de que el canal vocal-auditivo sirve para la transmisión de la lengua y de que las lenguas son los sistemas semióticos más importantes y desarrollados en los seres humanos. (pp. 57-58).

Chion (1999, pp. 282-283) señala la importancia de la lengua hablada en los filmes y, por tanto, de la voz, que atrae la atención del espectador sobre los demás sonidos y jerarquiza la percepción en torno a ella, cuando denomina a este fenómeno *vococentrismo*, y confiere a la palabra un lugar preeminente, no sólo en la significación, sino también en la estructuración discursiva del texto fílmico.

Mas no todas las señales vocales son lingüísticas. Aparte de los componentes prosódicos paralingüísticos (entonación y acentuación), con funciones gramaticales y de expresión de la actitud del hablante, existen reflejos fisiológicos como estornudos, tos o bostezos que, aunque en una conversación real producen ruido en el canal, en el texto fílmico siempre serán interpretados como portadores de alguna significación, aunque sólo sea la de aportar *realismo* al diálogo. Igualmente, la voz es el soporte de señales que, eventualmente, pueden pertenecer a lo que Guiraud (1985) llama *códigos marginales*: silbidos, gruñidos, gritos de guerra o rituales; y también puede ser soporte de elementos muy comunes en la acción dramática de los filmes: alaridos, gemidos, llantos o risas.

Por último, entre las señales no verbales, hay que mencionar las *expresiones vocales* del habla. La voz hablada posee, además de las cualidades del sonido (intensidad, tono, timbre y duración), otras características como son la inflexión, la velocidad, el ritmo y la elocución. Estas características se conjugan en la voz del hablante, cada una en distinto grado, y otorgan a esa voz una determinada calidad que percibe el oyente. Knapp (1995) explica distintas investigaciones empíricas que demuestran: (i) que el oyente juzga al hablante por sus expresiones vocales, (ii) que muy frecuentemente son juicios estereotipados, pero (iii) que es posible reconocer características personales, como la edad aproximada o el sexo, y los estados afectivos y emocionales del hablante, a partir de sus expresiones vocales.

¹ Robots, ordenadores y otras máquinas hablan en los textos fílmicos, generalmente, con rasgos que pretenden calificar la voz como mecánica. Aparte de que la producción de este tipo de voces demuestra la posibilidad de modulación del sonido registrado, lo consideraremos sustancia expresiva *voz*, aunque su procedencia diegética no sea humana.

2.3.2.3. Música.

Para ser exactos, a nivel de las sustancias expresivas, deberíamos llamar a esta *sonido musical*, pues la música es ya un sistema expresivo que se vale de la sustancia sonora para conformar su organización discursiva. Pero, precisamente por su especial carácter de proceso sintáctico sin semántica definida, en el que expresión y contenido coinciden en su aspecto formal, la sustancia y la forma de la expresión musical se presentan indisolubles para el análisis del texto fílmico, porque es en la configuración multisustancial fílmica donde la música adquiere naturaleza significativa. La música en el filme sigue siendo el mismo lenguaje en su sintaxis, pero está sometida a un cometido funcional concreto (Valls Gorina y Padrol, 1990), el de contribuir en la configuración al desarrollo de la significación narrativa.

En el filme, la música adquiere y aporta sentido a la configuración, pero no como semia connotativa, cuyos signos formarían el plano de la expresión de un código superpuesto. Tampoco se puede afirmar que la música sea un verdadero código semiótico, porque carece de un repertorio léxico definido. Los casos en que las piezas musicales tienen significados concretos, por ejemplo las señales militares, se justifican por el efecto de una convención aceptada, creadora de un código que impone las correspondencias entre las formas musicales y los significados reglamentarios. Son claros ejemplos de la utilización de la música como sustancia expresiva de los significantes de un código distinto.

La música se despliega en un proceso discursivo secuencial que posee las propiedades de orden, duración y frecuencia, como todo discurso (Gértrudix Barrio, 2003) y, aunque no sea un verdadero sistema semiótico porque no articula significados concretos, nadie niega su capacidad comunicativa y expresiva. Se podría decir que su referencia apunta a estados mentales abstractos y cuasi inefables, que la sustancia del contenido musical está formada por emociones, sensaciones, sentimientos, imágenes evocadas y estados de ánimo difíciles de describir con palabras.

El *ritmo*, la *melodía*, la *armonía* y el *timbre* son los cuatro elementos que confieren capacidad expresiva a la música (además de hacer que se la reconozca como sonido musical). Sin ánimo de exhaustividad, y siguiendo a Copland (1994), diremos que el ritmo fascina y provoca sensaciones asociadas al movimiento, la melodía despierta emociones intelectuales, la armonía da sensación de complejidad y tensión, y cada timbre aporta distintos valores expresivos asociados a la *coloración* del sonido.

Los valores musicales son un conjunto de predicados específicos de la música relacionados entre sí, los cuales pueden percibirse desde un plano sensual, cualitativo y subjetivo que descubre las capacidades expresivas de la música; y también desde un plano formal, cuantitativo y objetivo que se orienta a la aprehensión científica de la forma, que se corresponde con la escucha reducida de Schaeffer (1988). Estos valores pueden ser tonales, de textura, dinámicos, temporales y estructurales. Dado que la música forma parte de la configuración significativa objeto de este trabajo, nos interesan los valores musicales desde el punto de vista de su expresividad.

Existen diversos y valiosos tratados monográficos sobre música y cine –desde el famoso e influyente de Adorno y Eisler (1981), hasta el práctico manual de Nieto (2003)–, historias de la música en el cine –como la de Colón Perales (1993)–, y estudios

que tratan la música en el ámbito más general del audiovisual –Gértrudix Barrio (2003)–. En esas obras se ha puesto de manifiesto la funcionalidad de la música en el discurso narrativo audiovisual; se han diferenciado las relaciones de la música con los personajes, la acción, el tiempo y el espacio, identificando la misión de aquella como descripción, caracterización, subrayado, ambientación, focalización o comentario; se ha descubierto la capacidad pronominal del motivo musical asociado a un personaje, lugar o situación (*leitmotiv*); y se ha mostrado que, por su experiencia fílmica, el espectador asocia determinados tipos de música con acciones y géneros determinados, como pueden ser las escenas de terror o suspense y el cine bélico o el western.

El compromiso del presente trabajo es analizar esas implicaciones de la música en el discurso fílmico, en cuanto que es sustancia expresiva utilizada en el establecimiento de las relaciones semióticas del texto narrativo, desde la triple perspectiva sintáctica, semántica y pragmática. Este propósito debe revelar cómo los significantes musicales, debido a su interrelación discursiva con otros signos, se asocian a significados concretos en el film, lo que puede provocar una desviación del código musical que afecte a la sustancia del contenido: la música ya no sólo serviría para expresar (emociones o evocaciones), sino que podría significar (elementos o aspectos narrativos).

La música del filme puede pertenecer a una obra preexistente o estar compuesta ex profeso para el texto; presentar forma instrumental o forma de canción, en cuyo caso aporta, además, la significación del mensaje lingüístico sustentado en la voz cantada. Aparece en el filme de una de las dos formas básicas siguientes (García Jiménez, 1993, pp. 151-152):

(i) Música *diegética* (música de *pantalla* en Chion, 1993): está justificada por su participación en la acción narrativa, los personajes pueden escucharla porque su fuente, aunque no fuere visible por el espectador, se situará siempre en el espacio de la diégesis.

(ii) Música *extradiegética* (música de *foso* para Chion, 1993): no forma parte de la acción, no puede ser escuchada por los personajes e irrumpe en el discurso por decisión del autor, lo que puede deberse tanto a estrategias creativas como a necesidades de sutura en la fase de postproducción.

La música extradiegética ha sido denostada por autores y críticos, por ser extraña a la historia, artificiosa, por menoscabar el realismo de la acción y contaminar la pureza del cine como arte y medio de expresión autónomo. Con todo, este tipo fue el primero que se dio en el ámbito cinematográfico. Las primitivas proyecciones contaban con la participación de un pianista “que, los ojos fijos en la pantalla, intentaba acompañar los acontecimientos del filme con una música adaptada a su estilo y ritmo” (Panofsky, 1976, p. 154). Para Valls Gorina y Padrol (1990) este acompañamiento musical obedecía a la intención de reforzar la expresividad de la imagen, y no a la necesidad de ahogar el ruido del proyector, como muchos autores han comentado. Ya fuese por disimular el ruido del proyector o por el innato anhelo humano de unir las artes en una suerte de espectáculo total, esta música externa ha existido en el cine, aún antes del advenimiento del sonoro. Desde el punto de vista semiótico, no importa tanto la relación de la música con la diégesis, como su implicación en la significación narrativa. Además, este trabajo parte de la convicción de que la capacidad poética puede superar, en el proceso textual, ésta distinción terminológica.

2.3.2.4. Sonidos.

Llamamos sonidos a la sustancia sonora que no es voz ni música. La voz atrapa la atención del espectador (vococentrismo), mientras la música se distingue por sus cualidades de ritmo, melodía, armonía y timbre. Sin embargo los sonidos no son un mero fondo sobre el que se destacan las otras sustancias sonoras. Por el contrario, pueden ser soporte expresivo de significados y cumplir funciones narrativas al mismo nivel que la voz y la música. Por otro lado, no hay una delimitación definitiva entre las tres sustancias sonoras que aquí hemos establecido, y la ambigüedad derivada de un reconocimiento perceptivo indeciso o erróneo de la sustancia en cuestión, puede ser aprovechada, en el texto fílmico, para crear efectos dramáticos o narrativos: el cochero de *La diligencia* (1939) de John Ford confunde la voz del bebé recién nacido con el aullido de los coyotes que le amedrentan porque están rodeados de indios; y los ruidos de la fábrica, en *Bailar en la oscuridad* (1999) de Lars von Trier, se convierten en música, para dar paso a la ensoñación musical de la protagonista.

La percepción sonora está muy ligada a la visual. Tratamos siempre de localizar la fuente sonora en nuestro campo visual y, en muchos casos, la visión de la fuente activa la audición. Chion (1993, 1999) denomina *imantación espacial* al proceso por el cual proyectamos el sonido hacia el lugar en que vemos su fuente, sin tener en cuenta desde donde lo oímos venir realmente. Este fenómeno es muy común en el cine y queda suficientemente demostrado con los modernos sistemas de sonido envolvente que sitúan altavoces por toda la sala de proyección. En el cine, imagen y sonido aparecen sincronizados para permitir esta percepción asociativa y audiovisual de la fuente sonora. En este sentido, los sonidos juegan un papel fundamental en la recreación del universo físico del relato, porque aportan verosimilitud a la construcción de un espacio donde los elementos que se mueven producen, inevitablemente, sonidos determinados.

Este sonido representacional no tiene que ser realista sino verosímil. Los sonidos del cine se pueden reproducir con objetos o instrumentos que nada tienen que ver con la fuente representada. La sustancia sonora está técnicamente registrada y puede ser modulada para crear efectos sonoros que, asociados a las imágenes dinámicas de sus supuestas fuentes, provocan un dramatismo del que carecen sus referentes reales (por ejemplo, el hiperbólico sonido metálico de una espada que se desenvaina). Así pues, esta verosimilitud es convencional, como muchos de los sonidos que contribuyen a la recreación del mundo diegético, ha sido asimilada por la experiencia fílmica del espectador y forma parte de su competencia lectora.

La percepción sonora se dirige, en primera instancia, hacia el reconocimiento de la causa (Chion, 1993; Schaeffer, 1988). La visión de la fuente funciona como una especie de anclaje perceptivo, pero cuando aquella se sitúa fuera del campo visual, el sujeto debe buscar en su memoria perceptiva formas sonoras para interpretar las nuevas señales acústicas. Es el sonido *acusmático* (Schaeffer, 1988), aquel que se oye sin ver las causas de donde proviene. El sonido acusmático, que ya se utilizaba en el teatro de la antigüedad clásica, constituye en el cine el fuera de campo y tiene la capacidad, como en la tragedia griega, de activar expectativas, crear misterio y anticipar acciones. En el cine, por la continua operación selectiva del montaje y los movimientos de cámara, existe un espacio fuera de campo cambiante pero permanente, cuyos sonidos, si los tiene, deben ser verosímiles.

En este punto conviene situar la fuente sonora respecto a la imagen, siguiendo algunas tipologías al respecto. Naturalmente, tanto esta clasificación como lo dicho sobre el sonido acusmático sirven para todas las sustancias sonoras del film (voz, música y sonidos).

Primero citaremos la clasificación de García Jiménez (1993, p. 103):

- Sonido *in*: la fuente de sonido aparece en la imagen, forma parte de la diégesis. Los personajes pueden oírlo.
- Sonido *off*: la fuente del sonido que percibe el espectador no aparece en la imagen. Pueden darse varios casos:
 - *diegético-elíptico*: la fuente del sonido ha aparecido con anterioridad.
 - *diegético-citado*: la fuente no aparece, pero el texto aporta suficientes datos para que el espectador la sitúe fuera de campo.
 - *diegético-suspensivo*: el espectador identificará la fuente en un momento posterior del relato.
 - *extradiegético*: la fuente no aparece nunca y el sonido no es accesible a los personajes. De esta naturaleza es la voz del narrador heterodiegético.
- Sonido *over*: la fuente y el origen del sonido se sitúan claramente fuera de la historia. Se trata de una superestructura decidida por el autor con fines estéticos o dramáticos. A esta clase corresponde la música extradiegética.

Por su parte, Chion (1993, pp. 75-76) reproduce una clasificación más sencilla que ya aparecía en su obra anterior, y cuyas clases se conciben como zonas de un círculo, cada una de las cuales se comunica con las otras dos:

- Sonido *in*: su fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que esta evoca.
- Sonido *off*: su fuente está ausente, pero además es extradiegética, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación evocada.
- Sonido *fuera de campo*: su fuente es invisible temporal o permanentemente, pero tiene relación directa con lo que se muestra en la imagen, porque pertenece a la diégesis.

Este autor completa su clasificación incluyendo en el círculo nuevas zonas para el sonido *ambiente* (envolvente, continuo y extendido por todas partes), el sonido *interno* (*objetivo* o fisiológico y *subjetivo* o mental), y sonido *on the air* o sonidos supuestamente retransmitidos (Chion, 1993, p. 80).

Aunque difieran un tanto, en ambas tipologías subyacen dos claras dicotomías: (i) sonido acusmático/localizado y (ii) sonido diegético/extradiegético. La sustancia expresiva sonidos se ajusta bien a la primera dicotomía, pero es extraño encontrar en un texto fílmico sonidos extradiegéticos (no decimos imposible porque confiamos en la capacidad poética y creadora del autor, rompedora de normas y límites expresivos). Debido a que la escucha es causal, aunque la fuente permanezca siempre oculta a la visión del espectador, este asignará a los sonidos un origen, reconocido o misterioso, en

el espacio fuera de campo; o bien interpretará que la causa está en el interior de algún personaje (sonido interno), en sus recuerdos, conciencia o simplemente en su organismo.

Como podemos observar, la cuestión de la fuente sonora tiene gran importancia, porque el primer significado sustentado por los sonidos apunta precisamente a su propia causa. Así, dando forma a esta sustancia, encontramos un sonido representacional que se interpreta gracias a los códigos perceptivos de reconocimiento auditivo; pero también un sonido convencional que activa códigos interiorizados por la experiencia lectora del espectador.

Hasta ahora nos hemos centrado en la representación sonora del mundo diegético, hemos identificado la sustancia sonidos con el vehículo fílmico de los signos que recrean cómo suena el universo posible donde se desarrolla la historia. Pero no podemos obviar que los sonidos también sustentan códigos semiológicos sencillos como sirenas, bocinas y otras señales acústicas, así como alfabetos de sustitución como el código Morse. Igualmente habrá que ocuparse de ellos en el análisis.

2.3.3. Los signos.

El signo está en el centro de los estudios semiológicos o semióticos, por ello son numerosas y variadas sus definiciones. He aquí algunas:

- “Un signo es un estímulo asociado a otro estímulo, del cual evoca la imagen mental” (Guiraud, 1981, p. 16).
- “Todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referírsele” (Beristáin, 1992, p. 450).
- “Definiremos prudentemente el signo como una entidad que: 1) puede hacerse sensible, y 2) para un grupo definido de usuarios señala una ausencia en sí misma. La parte del signo que puede hacerse sensible se llama, para Saussure, *significante*; la parte ausente, *significado*, y la relación que mantienen ambas, *significación*” (Ducrot y Todorov, 1983, p. 121-122).
- “Hay un signo cuando, por convención previa, cualquier señal está instituida por un código como *significante* de un *significado*” (Eco, 1988 a, p. 168).

El análisis semiótico del film se enfrenta a una doble problemática relacionada con el signo. Por un lado, cómo aislar el fenómeno, la señal o la entidad *signica* en el continuo audiovisual del texto. Y por otro, identificar la convención previa cuando no existe un código específico sino la concurrencia de códigos diversos (algunos de ellos creados en el propio film), y la *significación* se construye a la par que el proceso textual.

La noción de signo como función semiótica, adoptada en esta trabajo (cf. 2.2.1.), puede resolver estos problemas. Esta noción pone el énfasis en la relación misma que se establece entre dos *funtivos*, la concibe como un proceso durante el acto de lenguaje y presupone la existencia de toda una red de relaciones funcionales. Así, podremos aislar los *significantes* fílmicos, en cada una de las sustancias expresivas identificadas, a partir de las relaciones que mantienen con los significados narrativos, y hallar las convenciones que se instauran en el proceso textual y hacen interpretables esas funciones semióticas que se producen en la correlación de signos y códigos del film.

Nos centraremos en la producción de la función semiótica: cómo se articulan las unidades de expresión sobre las sustancias expresivas; cómo se adecuan a un código preexistente, provocan cambios en él, o forman parte de la organización de un nuevo sistema; cómo se establece la correlación de esos funtivos con el plano del contenido y, paralelamente, si se produce adecuación, cambio o nueva organización; qué procesos pragmáticos de interpretación e inferencia pretende activar la semiosis en el espectador; cómo se relaciona con otras funciones semióticas y si esas relaciones contribuyen a la propia (y quizás mutua) instauración signica.

Así pues, nos interesa más una teoría de la producción de signos (cf. Eco, 1988 b) que los estudios sobre la naturaleza, la taxonomía y las posibilidades de codificación de los signos. No obstante, hemos de comentar algunos aspectos y criterios de clasificación de los signos, como son el origen, la intencionalidad y la relación con el referente.

Según el origen, los signos pueden ser naturales o artificiales; según la intencionalidad del *emite*nte, expresivos o comunicativos (Eco, 1988 a). Obviamente, en el cine los signos son artificiales y comunicativos. Pero el discurso fílmico es representacional, recrea un universo donde interactúan una serie de personajes, a los que ese mundo se va revelando al mismo tiempo que al espectador. Por ello, los signos toman la forma de *síntomas*, *huellas* e *indicios*: el humo lejano, las pisadas en la arena y un objeto personal olvidado en la escena de un crimen son descodificados por personajes y espectadores como signos naturales, aunque éstos últimos lo hacen por la empatía que nace de su cooperación interpretativa, pues se saben lectores de un texto artificial. Por otra parte, los signos comunicativos se emiten intencionalmente y son producidos como instrumento artificial; mientras que los signos expresivos, emitidos de manera espontánea y sin intención comunicativa, pueden incluirse entre los naturales, aunque se refieren a gestos, movimientos, aspecto y expresión corporal de los seres humanos. En la vida real las personas emiten signos expresivos sin saberlo, y son los demás quienes los interpretan. El cine se vale de esta codificación cinésica para articular este tipo de signos en los ademanes y gestos de los personajes, ya de manera intencional, como instrumentos artificiales destinados a comunicar.

Peirce dividió los signos, según la relación que mantienen con el objeto que denotan, en *índices*, *iconos* y *símbolos* (Eco, 1988 a). Un índice es un signo que tiene conexión física con el objeto que indica; un icono hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza en sus propiedades intrínsecas; mientras un símbolo es un signo arbitrario, su relación con el referente está determinada por una norma. Esta clasificación ha sido muy utilizada porque, entre otras cosas, permite encuadrar las imágenes fílmicas entre los signos icónicos, y los signos lingüísticos emitidos por personajes y narradores, entre los arbitrarios. Pero la iconicidad, entendida como propiedades físicas compartidas por signo y objeto, ha sido criticada (Eco, 1988 a, 1988 b) porque basta fijarse en sus respectivas materias para darse cuenta de su disimilitud, sin contar otras propiedades como movimiento, capacidad de acción, funciones, etc. Lo que ocurre es que los iconos y los objetos que imitan estimulan una estructura perceptiva semejante, basada en los mismos códigos de reconocimiento aprehendidos. El único signo completamente icónico sería el propio objeto, que “siempre permanecería en la denotación, puesto que sería en sí mismo un denotado” (Morris, 1962, p. 31).

Encontramos aquí el tema de los signos ostensivos y los objetos significantes. Ya dijimos que las imágenes fílmicas no significan por ostensión (cf. 2.1.8. [ii]) pero, al igual que algunos signos se presentan como naturales, cuando en el film se articula la imagen de un objeto en detalle para atraer toda la atención sobre lo que representa, parece que se activan los mismos procesos de convención e interpretación que en la intercomunicación personal cuando se ostentan objetos significantes.

Teniendo en cuenta todo esto, siguiendo a Eco (1988 b), habría que reformular el problema de la iconicidad de los signos fílmicos en términos de motivación y arbitrariedad, a nivel de la relación de la expresión y el contenido, y entendiendo motivación como la determinación del significante por el significado, principal pero no exclusivamente, por la imposición de cierta analogía que, como sabemos, se da en el plano de la percepción. En el texto fílmico la referencia es intratextual, el sistema semántico está constituido por la estructura, los elementos y los aspectos narrativos. Así, la articulación audiovisual de las acciones, las figuras de los personajes o los sonidos que pueblan el mundo recreado son motivados por la analogía entre significado y significante. Por el contrario, el lenguaje articulado, presente en los parlamentos de los personajes, contiene signos arbitrarios.

Pero, si los llamados códigos cinematográficos del montaje, la angulación y los movimientos de cámara cumplen funciones narrativas; si los diálogos se estructuran como interacciones personales en las que los gestos que acompañan a las locuciones modulan los mensajes, las posturas y distancias son determinantes, y tienen gran relevancia los elementos pragmáticos de intención, situación, conocimiento mutuo o adecuación; y si hasta la tipografía de las menciones escritas puede estar relacionada con algún elemento de la historia; cabría preguntarse si, como sostiene Mitry (1976), los significantes del cine son siempre motivados, “y es porque hay un significado por lo que hay significantes” (p. 282). Es decir, si las funciones semióticas del film y la configuración significativa que constituyen pueden estar totalmente motivadas por el relato.

2.3.4. Los códigos.

Todo código supone un acoplamiento entre dos sistemas que sirve para relacionar entidades de cada uno de ellos. Cuando los sistemas en cuestión son los de identificación de señales y sentidos (significantes y significados), y sus correspondencias se establecen por convención social, estamos ante un código semiológico (De Mauro, 1986).

Según De Mauro (1986, pp. 31-32) un código es un conjunto de signos en el que podemos distinguir dos planos: el de los significantes y el de los significados; y dos órdenes de relaciones: internas o formales, entre el código y sus partes o entre unos signos con otros, y externas o materiales, propias del código y de los signos con las realizaciones semióticas particulares y los usuarios.

En el cine, los signos se concretan en las imágenes visuales y sonoras registradas, en virtud de la aplicación de reglas de correspondencia que establecen los códigos concurrentes entre las formas sónicas (forma de la expresión y forma del contenido). En el proceso de semiosis fílmica, la función semiótica se realiza sobre la sustancia audiovisual, a la que da forma significativa y relaciona con alguna forma de

significado narrativo. Pero esa relación debe ser convencional y socializada, debe ser aceptada por el espectador y el autor, aunque, en muchos casos, haya sido propuesta por este último en el proceso textual.

Como sabemos, en comunicación, el conocimiento del código por parte de emisor y receptor es condición imprescindible. En la comunicación cinematográfica no existe código específico, sino la utilización de numerosos y variados códigos semiológicos realizables a través de los canales visual y auditivo, cuya interrelación permite la construcción del texto fílmico. Ese proceso puede incluir la constitución de nuevos códigos y, por descontado, incluye la instauración del hipercódigo que establece las relaciones semióticas entre la configuración significante audiovisual y el relato en cada film concreto.

Los códigos concurrentes en el film, a los que por ello podemos llamar fílmicos, pueden existir previamente en otros ámbitos comunicativos y tener una estructura de relaciones prefijada y relativamente rígida, incluso en la combinación de sus signos, que asegure la convención: de este tipo de códigos semiológicos son las lenguas, las señales de tráfico, los mapas o las semias sustitutivas como el código Morse. Pero también conforman el film otros códigos incompletos, imprecisos, provisionales o contradictorios, a los que Eco (1988 a y 1988 b) llama débiles en contraposición a la fuerte estructuración de los códigos del tipo anterior. Son débiles los códigos cinésicos y las iconografías por estar culturalmente determinados; las artes y las representaciones visuales, por su indeterminación; los valores musicales, por su vaguedad; o las expresiones vocales, por carecer de la intencionalidad del hablante. Así pues, podemos distinguir entre *códigos fílmicos estructurados* y *códigos fílmicos débiles*.

De Mauro (1986) realiza una clasificación de los códigos semiológicos estructurados basada en cinco criterios de naturaleza semántica y sintáctica, a saber: (1) articulación de los signos y de los sentidos, (2) finitud de los significados y de los signos, (3) *superponibilidad* de los significados o sinonimia, (4) *calculabilidad* de las sinonimias, y (5) creatividad. La aplicación de estos criterios crea dicotomías sucesivas que ponen de manifiesto la complejidad creciente de cada clase: los códigos se clasifican primeramente en no articulados y articulados; éstos últimos pueden tener significados finitos o significados infinitos; los significados infinitos pueden ser no superponibles o superponibles; y la *superponibilidad* o sinonimia puede ser calculable o creativa. La complejidad de los códigos va unida a su capacidad referencial. De esta manera, los códigos articulados, de significados infinitos y creativos, como las lenguas, apuntan a una sustancia del contenido de gran amplitud, son capaces de expresar el completo universo cognitivo e ideológico humano. Mientras que el semáforo, un código sin articulación y con un número reducidísimo de signos, sólo puede aportar, en principio, los sentidos que tienen que ver con la permisión de paso en la regulación del tráfico.

Los códigos débiles deben precisar sus relaciones formales en el mismo proceso semiótico. En el film, la convención que asegura el entendimiento de sus signos se hace patente por la interrelación de las diferentes sustancias y códigos. El contexto fílmico determina la significación de las fotografías, la moda, las distancias entre personajes o el simbolismo de un color.

Entre los códigos débiles del film debemos situar los que se han considerado específicos del medio, los códigos cinematográficos: figuras de montaje, movimientos de aparatos, récord, iluminación, etc. Si bien, la tradición y el uso han asociado determinados significados a alguno de estos procedimientos (por ejemplo el sentido conclusivo de un fundido), no podemos aceptar que las relaciones entre los planos de la expresión y del contenido están prefijadas. Sin embargo, en el plano de los significantes existe una clara diferenciación entre las señales: el encadenado se opone al corte en las soluciones de montaje, y la panorámica al *travelling* por estatismo/dinamismo del punto de vista. Cabría considerarlos como sistemas de elementos estructurados en oposiciones que un eventual código carga de significados concretos. Eco (1988 b) denomina a este tipo de estructuras *s-código* para marcar diferencias con el término código, que implica un conjunto de reglas de asociación entre sistemas.

Con respecto a estos sistemas constituidos por los procedimientos cinematográficos, nuestro análisis debe revelar, por un lado, cómo el hipercódigo fílmico asocia sus significantes a significados narrativos; y por otro, si en realidad son algo más que repertorios estructurados de señales y deben tenerse como verdaderos códigos semiológicos. Para ello habrá que estudiar si el uso pragmático ha establecido ciertas reglas convencionales que rigen significaciones comunes en un amplio número de filmes.

2.3.5. Clasificación semiológica de las sustancias expresivas y los códigos fílmicos.

Las dicotomías sucesivas de la clasificación de De Mauro (1986) expuesta más arriba, determina que esta adopte la forma lógica del árbol de Porfirio, un esquema o modelo de definición de las relaciones entre clases de orden distinto a base de distinciones binarias, que se caracteriza por estar desequilibrado, por ser subdivisible sucesivamente sólo por una de las biparticiones. Porfirio de Tiro introdujo este esquema en el siglo III d. C. (De Mauro, 1986, p. 63). La representación gráfica queda expuesta en la figura 2.

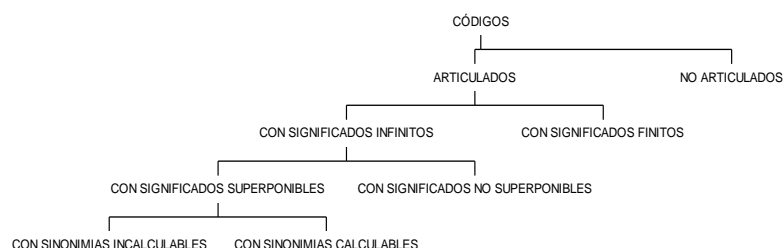


Figura 2: Clasificación de los códigos semiológicos.

Fuente: De Mauro (1986, p. 63)

Si cruzamos esta clasificación con la taxonomía de las sustancias expresivas que hemos establecido y consideramos, así mismo, los códigos débiles, obtenemos el cuadro de clasificación semiológica de las sustancias y de los códigos fílmicos que reproducimos en la figura 3. En dicho cuadro, un mismo código puede aparecer en distintas categorías, según la sustancia en que se manifieste. De esta forma, sacrificamos la univocidad y exclusividad de la clasificación, porque nos interesa más resaltar la heterogeneidad sustancial de la que parte este estudio y las posibilidades plásticas que esa característica confiere al medio cine. A continuación, trataremos de ejemplificar los modelos taxonómicos del cuadro con segmentos de distintos filmes.

CÓDIGOS

Figura 3:
Cuadro de clasificación
semiológica de las
sustancias expresivas y
los códigos fílmicos.
Fuente: elaboración
propia

Figura 3: Cuadro de clasificación semiológica de las sustancias expresivas y los códigos fílmicos. Fuente: elaboración propia		ESTRUCTURADOS					DÉBILES
		NO ARTICULADOS	ARTICULADOS				
			SIGNIFICADOS FINITOS	SIGNIFICADOS INFINITOS			
				SIGNIFICADOS NO SUPERPONIBLES	SIGNIFICADOS SUPERPONIBLES (CON SINONIMIA)		
			Sinonimias calculables		Sinonimias incalculables		
IMAGEN		Semáforos	Planos Mapas Sistemas de señales Reloj	Números romanos	Notación musical	Lenguaje de signos Lenguaje verbal escrito	Códigos icónicos de reconocimiento (imagen representacional): IR Iconografía Colores Cinésica (gestos, posturas, movimientos corporales...) Proxémica Códigos culturales (moda, ritos, actos sociales, protocolo, interacción...) Objetos significantes Fotografías Artes plásticas S-códigos cinematográficos
SONIDO	VOZ	Alfabetos	Notación ajedrez	Numeración	Aritmética	Lengua	Voz no articulada (reflejos y señales vocales) Timbre y Acento Expresiones vocales del habla
	MÚSICA		Toques de corneta			Música	Valores musicales
	SONIDOS	Sirenas	Código Morse Campanadas			Morse	Sonido representacional (códigos de reconocimiento): SR Sonidos convencionalizados

MODELOS TAXONÓMICOS

Medios de comunicación Semias heterogéneas.
--

2.3.6. Modelos taxonómicos.

Además de ejemplificar la clasificación anterior, este apartado debe servir para evidenciar la capacidad del medio cine de transmitir mensajes a través de numerosos y variados códigos. Los ejemplos que presentamos van acompañados de un comentario de carácter previo al análisis semiótico. Se trata de identificar los códigos y sistemas expresivos empleados y su valor semántico dentro del segmento particular o de la globalidad del texto. En ocasiones, para completar la explicación, en un adelanto asistemático del análisis posterior, habrá que referirse a la configuración significativa y a las relaciones del código modelo con otros códigos concurrentes.

2.3.6.1. Códigos no articulados

Signos del Zodiaco, semáforos, alfabetos, indicadores, sirenas, etc. Los signos son inarticulados, se oponen unos a otros de forma global. Los significantes no se pueden dividir en partes portadoras de porciones de significado. El número de signos es finito, como mínimo dos. No existe sinonimia, un sentido no puede ser vehiculado por más de un signo, por tanto cada significado sólo tiene un sentido posible (De Mauro, 1986). Si los significados no cambian su uso será automático. Podemos citar los siguientes ejemplos:

A/ Semáforo.-

- Código no articulado de la imagen en *Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese.

Secuencia nocturna: Travis es taxista y trabaja de noche.

Semáforo de circulación. Código no articulado con dos signos: /luz verde/ ('adelante') y /luz roja/ ('alto'). Técnicamente sólo es necesaria una señal, pues la ausencia de la misma realizaría el segundo significante. La existencia de las dos señales supone, desde la economía organizativa del código, una redundancia perfectamente admisible en aras de la seguridad vial.

La secuencia comienza con el reflejo de la luz roja sobre el parabrisas del taxi. Se apaga ese reflejo, aparece el de la luz verde y el taxi arranca: sentido recto, interpretación literal de los signos del código. Al final de la secuencia varios encuadres móviles, subjetivos de Travis desde el vehículo en marcha y consecutivos, actualizan sendos semáforos en verde. La combinación del movimiento subjetivo y el significado 'adelante' del semáforo denota el avance del taxi, su reiteración (múltiple singularidad de la frecuencia discursiva) representa el continuo transitar del coche en la noche y connota el sentido 'rutina'.

B/ Alfabeto.-

- Presente como imagen y como voz en *Slumdog millionaire* (2008) de Danny Boyle.

Las cuatro primeras letras del alfabeto latino presentan las respectivas respuestas de test del concurso televisivo que constituye el eje de la historia. Su actualización es pues constante durante el desarrollo del programa, en la voz del Presentador y en la tipografía catódica. Lenguaje verbal escrito y lengua.

Pero, al menos en dos ocasiones, al sentido recto aportado por las letras ('respuesta correspondiente') se suma la connotación determinada por la historia:

-(i) El Presentador, durante un descanso en que coincide con Jamal en el baño, escribe con su dedo /B/ en el vaho del espejo para engañar al joven concursante. Pero este no cae en la trampa, quizás porque recuerda cómo le engañaron para *trabajar* de mendigo: la letra escrita en el frío cristal alude a la fresca botella de cola (nótese la coincidencia con la inicial y la similitud de la forma) que el explotador de niños le ofreció para captarle en el sofocante basurero.

-(ii) Jamal contesta /A/ a la última pregunta, cuya respuesta desconoce (nunca supo el nombre del tercer mosquetero), y gana el concurso. Ha utilizado el último *comodín*, el de la *llamada*, telefoneando a su hermano Salim, pero ha contestado Latika mientras escapaba de la red mafiosa que la retenía, gracias al sacrificio de aquel. Ella tampoco sabe la respuesta, sin embargo oírla (encontrarla) es el premio que Jamal deseaba lograr del concurso y fía la respuesta al azar (o al destino). La letra /A/ ('respuesta Aramis', igualmente inicial de este nombre) representa el símbolo del triunfo de Jamal, justo en el momento en que los tres amigos de la infancia son, por fin, *todos para uno*.

C/ Sirena.-

- *Con faldas y a lo loco* (1959) de Billy Wilder. Sustancia expresiva sonidos.

Los dos músicos protagonistas han presenciado un crimen múltiple en un garaje y han sido descubiertos por los gánsteres asesinos. Están a punto de ser tiroteados cuando una de las víctimas se mueve, lo que hace que sus verdugos se vuelvan y ellos aprovechen para escapar. Suena una sirena y los malhechores huyen. (Figura 4).

[Sonido: sirena]



Figura 4: Suena una sirena: llega la Policía
Con faldas y a lo loco (1959) de Billy Wilder.
Fuente: [DVD] MGM Home Entertainment [2005]

Sirena de la Policía. Código no articulado sobre sonidos con dos signos: uno con significativo realizado, el sonido; y otro con significativo vacío, es decir, la ausencia del sonido. El significado de una sirena es 'emergencia'. En una ciudad las sirenas son utilizadas por los automóviles de la policía, de los bomberos y por las ambulancias. En

esta secuencia, el contexto de gansterismo determina la acepción policial, y justifica que los pistoleros deban renunciar, por el momento, a la persecución de los testigos de su crimen. En la huida, los dos músicos se cruzan con el coche que produce el sonido, lleno de hombres uniformados y con el rótulo impreso en su capó: /POLICE/ (lenguaje verbal escrito).

2.3.6.2. Códigos articulados con significados finitos

Catálogos, cartas de juego, simbologías, matriculaciones, alfabeto Morse, claves, planos y mapas, relojes, etc. Los significantes se pueden descomponer en partes, unidades pertinentes que se combinan para realizar los signos. Pero esas combinaciones son de número finito. Cada significado tiene sólo un sentido posible (De Mauro, 1986). Esto confiere a este tipo de códigos seguridad y certeza.

A/ Planos y mapas.-

- *Los siete samuráis* (1954) de Akira Kurosawa. Imagen.

Los samuráis utilizan un plano de la aldea para programar su defensa (figura 5).

El plano es una agrupación de líneas y símbolos icónicos que representa, de forma motivada, la aldea, sus accesos y sus alrededores. Este plano es capital en el desarrollo textual y narrativo del film, porque fija la idea que el espectador debe tener del espacio de la aldea, ancla el sentido espacial de la historia. A partir de aquí el pueblo, como idea mental del espectador, es una fortaleza de muros intangibles pero infinitos, con sólo tres puntos vulnerables que hay que defender. El proceso sémico es sutil, espaciado y redundante. Una presentación directa y única, aunque detallada del plano habría tenido un efecto menor. El plano aparece en varias escenas en las que se hace referencia a él, integradas en una secuencia más general que muestra los distintos preparativos para la defensa de la aldea. El sentido último de esas escenas es la creación del código mismo, que pone en relación unos significados referenciales, los lugares de la aldea, con unos significantes esquemáticos, los dibujos del plano.

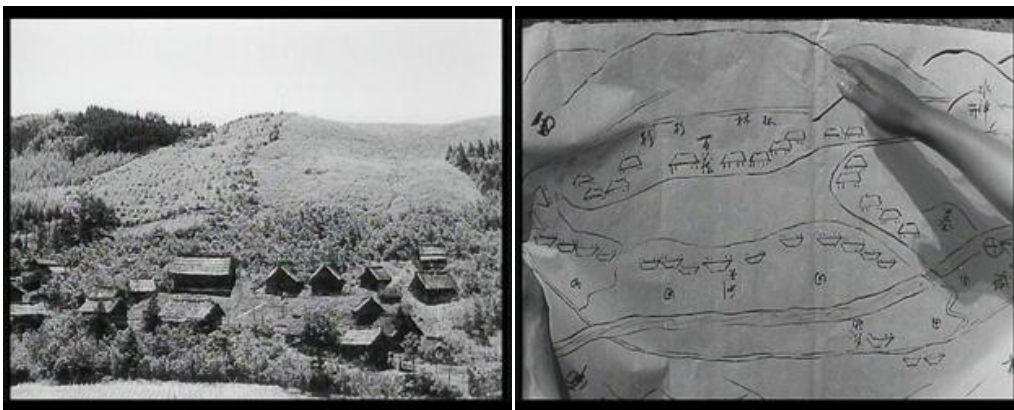


Figura 5: Planificación de la defensa con ayuda de un plano de la aldea
Los siete samuráis (1954) de Akira Kurosawa.

Fuente: [DVD] L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Sogedasa, 2000

B/ Notación de ajedrez.-

- *Harry Potter y la Piedra Filosofal (2001)* de Chris Columbus. Voz.

Harry y sus amigos se disponen a afrontar una nueva prueba en pos de la Piedra Filosofal, en la que forman parte de las piezas de un gran ajedrez.

Ron anuncia el comienzo del juego (lenguaje verbal oral). Un peón blanco avanza dos casillas (movimiento codificado por las reglas del ajedrez y muy común en el principio de la partida). Hermione pregunta si este es como el Ajedrez Mágico (lenguaje verbal oral). Ron da una orden (código verbal de la notación ajedrecística) a uno de sus peones (figura 6). La pieza interpelada se mueve hasta la casilla señalada, cercana a la que ocupa el peón blanco. Éste desenvaina sus armas y golpea y destruye la pieza negra. La chica se horroriza (Código débil gestual).



Figura 6: Ron empieza a jugar la partida de ajedrez mágico
Harry Potter y la Piedra Filosofal (2001) de Chris Columbus
Fuente: [DVD] Warner Home Video, 2002

El sentido principal de la escena es identificar el juego como Ajedrez Mágico. Sabemos, porque en momentos anteriores de la historia los personajes han jugado, cómo es este juego: un tipo de ajedrez en el que las piezas al tomarse se destruyen. Por tanto, los tres amigos, al ser piezas de este ajedrez gigante, corren el peligro de ser abatidos violentamente. El sentido se cierra por la combinación de la pregunta de la chica y la representación del ataque y destrucción de una pieza a otra (lenguaje verbal más imagen representacional). La notación ajedrecística contribuye, al igual que el tablero, las piezas y los movimientos, a crear la situación dramática (juego de ajedrez), pero además funciona como intermediaria (junto a su realización por el peón negro) entre la pregunta de Hermione y la respuesta del propio juego. Es decir, Ron da la orden a su pieza para comprobar la sospecha de su amiga. La univocidad del código empleado, permite comprender al conocedor del mismo que el peón negro se debe situar en una de las casillas en las que puede ser tomado (destruido) por su oponente blanco.

C/ Toques de corneta.-

- *Apocalypse now* (1979) de Francis Coppola. Música.

Un batallón de helicópteros despegue para atacar la aldea que custodia la desembocadura estratégica de un río.

Toque de corneta. Articulación de diferentes notas musicales con un significado unívoco y automático: ‘carga’. Es un signo militar anacrónico, propio de la caballería del siglo XIX. Su utilización por una compañía de helicópteros en una guerra del siglo XX da paso a sentidos connotados como ‘tradición militar’ o ‘espíritu conquistador de la caballería’. Es también una alusión intertextual a los westerns, en los que este sonido se identifica con la aparición salvadora de la caballería en el último momento.

D/ Código Morse.-

- *Traidor en el infierno* (1953) de Billy Wilder. Sonidos

Un prisionero de un campo de concentración golpea la pared de las letrinas, donde tienen escondido al oficial buscado por saboteador, para indicarle secretamente que es el momento de escapar.

Han sido cuatro golpes cortos: /. . . / (‘H’), en el código Morse. La situación presentada en la escena, comunicación clandestina y estratégica entre militares, ancla el sentido de la letra significada: ‘la hora’, ‘el momento de comenzar la acción planeada’. El contexto del film, que articula la historia de un campo de prisioneros nazi, en que los soldados aliados recluidos planean continuas fugas con la ayuda de toda clase de señales codificadas y lenguajes secretos, también contribuye en dicho anclaje. De esta forma, no es necesario que el espectador reconozca el código Morse para interpretar correctamente el aviso.

2.3.6.3. Códigos articulados con significados infinitos no superponibles.

Numeraciones y escrituras alfabéticas. Los signos del código están articulados en partes significantes que se agrupan de forma que es posible y distintiva la repetición de una misma unidad, y toda agrupación permite siempre añadir otra unidad. Aunque los signos son infinitos no existe sinonimia, sino relaciones unívocas entre significantes y significados (De Mauro, 1986).

A/ Números romanos.-

- *Rumble fish* (1983) de Francis Coppola. Imagen.

Rusty-James y su hermano (El Chico de la Moto) discuten con el policía del barrio junto a un camión.

La numeración romana forma parte de un elemento del espacio: el gran reloj adosado al camión junto al que conversan los personajes. Este tipo de códigos permiten la asignación automática y unívoca de un significado a cada signifiante. Pero en este caso, la numeración romana, al formar parte del viejo reloj sin agujas, ayuda en la

construcción del sentido connotado. Los números romanos le confieren un aspecto aún más antiguo a este reloj, que no marca las horas. Un decorado así califica retóricamente la escena como antigua y eterna (el policía siempre ha odiado al Chico de la Moto y siempre lo odiará). El texto induce a esta interpretación por su constante recurrencia a elementos que explicitan el paso del tiempo: relojes de agujas y digitales (códigos articulados de la imagen con significados finitos) y aceleración del paso de las nubes en el cielo y de las sombras sobre el suelo y las paredes.

B/ Numeración.-

- *Europa (1991)* de Lars Von Trier. Voz.

Una voz, al comienzo del texto, anuncia que contará hasta diez y lo hace.

El film se presenta al espectador hipnotizándole. El pasar de los raíles en la noche (imagen representacional) como movimiento repetido, la voz cálida y parsimoniosa del narrador invitando a la relajación (lenguaje verbal oral), y la numeración, como marcadora de momentos anunciados (en /diez/ cambia el espacio presentado) crean esta sensación.

2.3.6.4. Códigos articulados con significados infinitos y sinonimias calculables.

Cálculos y lenguajes formales. Códigos con sinonimia, pues entre sus significados no se establecen relaciones de exclusión. Un sentido puede ser vehiculado por más de un signo y corresponder a más de un significado. Pero esta sinonimia tiene reglas que permiten, a partir de un signo dado prever sus posibles sinónimos (De Mauro, 1986). Por ejemplo, la sinonimia de la notación musical se puede calcular (una corchea equivale a dos semicorcheas, etc.).

A/ Pentagrama.-

- *Tres colores: azul (1993)* de Krzysztof Kieslowski. Imagen.

[Música de piano]

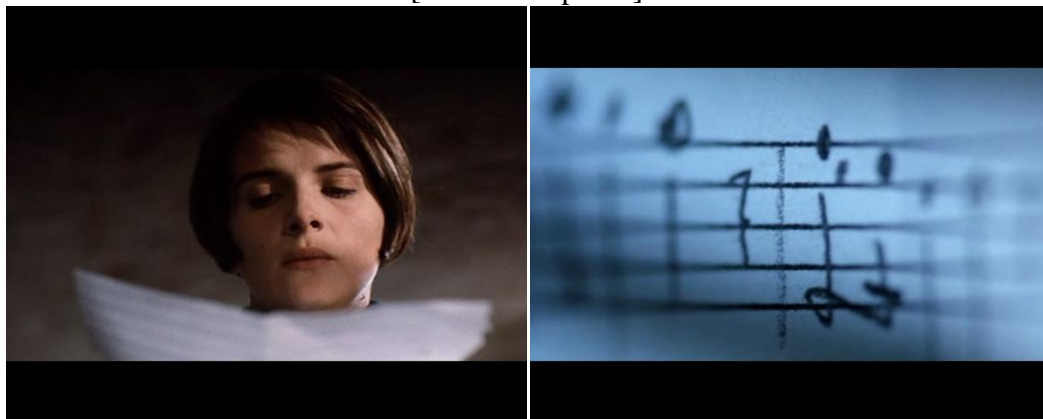


Figura 7: Julie lee la partitura de la música que suena.
Tres colores: azul (1993) de Krzysztof Kieslowski.
Fuente: [DVD] Cameo Media, 2003

Julie, una mujer que ha perdido a su familia en un accidente de tráfico al que ella sobrevivió, acaba de salir del hospital. En su casa, junto al piano, después de revisar fotos y otros recuerdos, lee una partitura, que se presenta en plano detalle, mientras suena la música (figura 7).

La escena se construye en base a la combinación tautológica de la música que suena con la imagen del pentagrama donde está anotada. La intención es potenciar las sensaciones de tristeza y melancolía que provoca la melodía.

B/ Aritmética.-

- *Pelle el conquistador* (1987) de Bille August. Voz.

El maestro está dormido en su mesa mientras los alumnos trabajan en silencio. Uno de ellos se levanta y despierta al maestro para preguntarle cuánto es dos por dos. Los demás niños se ríen. El maestro contesta que dos por dos son cinco.

Código aritmético utilizado por el alumno para, con una pregunta estúpida, molestar el sueño de su maestro. Y utilizado con error por el maestro para corresponder a la estupidez de la pregunta. La aritmética fija aquí los sentidos: en la pregunta del alumno por ser una operación sencillísima (ayudan las risas –voz no articulada– de los demás compañeros); y en la respuesta del profesor por errar a sabiendas en la aplicación de las reglas de la sinonimia calculable del código.

2.3.6.5. Códigos articulados con significados infinitos y sinonimias incalculables.

Lenguajes. Imagen.

A/ Lenguaje de signos.-

- *El piano* (1993) de Jane Campion.

Ada es una mujer muda que toca el piano. Se ha casado por poderes con un hombre que no conoce y vive en Nueva Zelanda. Hasta allí llega con su hija, sus enseres y su piano, hasta una playa donde espera ser recogida por su marido. Cuando este llega con un grupo de maoríes para transportar los bultos, no quiere llevar el piano aunque Ada diga que es lo más importante.

Esta escena muestra una conversación entre personajes donde se utiliza el lenguaje gestual de sordomudos y la escritura; aunque los sentidos parciales (‘ella quiere llevarse el piano’, ‘él considera imposible transportarlo’) se fijan principalmente por el lenguaje verbal oral de las traducciones de la niña y las intervenciones del marido concertado.

El sentido general denotado por la conversación es ‘desacuerdo sobre el piano’, una primera marca en la relación de estos dos personajes. Aún más significativo para esa relación es el sentido connotado (que bien podríamos nombrar ‘incomunicación’) por el exiguo resultado comunicativo obtenido a pesar de la profusión de códigos, lenguas y sistemas de expresión utilizados en la escena: español (inglés en la versión original), maorí, lenguaje de sordos, lenguaje escrito, gestos de negación e imitaciones

sarcásticas de los individuos que se sitúan detrás de cada uno de los cónyuges pactados (mofa inequívoca del intento de comunicación que presencian).

B/ Lenguaje verbal escrito.-

- *Enemigo a las puertas* (2001) de Jean-Jacques Annaud.

A lo largo del film distintos rótulos sobreimpresos en la imagen marcan fechas concretas.

El texto narra la batalla de Stalingrado centrándose en las hazañas de un francotirador real, Vasili Zaitsev. Los rótulos informan de momentos históricos documentados, como la llegada del francotirador al frente o la incorporación de Krushev a la batalla de Stalingrado. Su intención es transmitir o confirmar al espectador la idea de que el texto fílmico se basa en acontecimientos históricos.



Figura 8: Cinco de noviembre en la Batalla de Stalingrado.

Enemigo a las puertas (2001) de Jean-Jacques Annaud

Fuente: [DVD] Madrid. Tripictures, 2001

La tipografía recuerda el tipo rotundo del estilo gráfico de carteles y rótulos soviéticos, en consonancia con el frente ruso desde el que parte la historia bélica. Pero el color blanco de las letras les confiere inocencia y fidelidad, es decir objetividad en su contenido. (Figura 8).

C/ Lenguaje verbal oral.-

- *Don Juan en los infiernos* (1991) de Gonzalo Suárez. Voz.

Don Juan y Esganarel conversan sobre el carácter del primero mientras esperan a Doña Elvira en un mesón.

El sentido se expresa a través del lenguaje verbal oral. Pero los personajes utilizan una lengua poética, repleta de metáforas, símiles y otras figuras retóricas. Así pues, la caracterización del personaje de Don Juan se realiza principalmente por la connotación, para la que el lenguaje verbal está muy capacitado.

D/ Música.-

- *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick.

Una melodía conocida por el espectador suena justo antes de que Espartaco encuentre a su amada Varinia entre un grupo de esclavos liberados.

Esta melodía acompaña las primeras apariciones de Varinia y se asocia al personaje (leitmotiv). De esta manera, cuando Espartaco la reencuentra tras la rebelión de los gladiadores, la música, que precede a su aparición, la anuncia.

E/ Morse.-

- *La diligencia* (1939) de Jhon Ford. Sonidos.

Los indios acechan en la pradera. Dos jinetes exploradores llegan a un destacamento militar para informar al oficial al manto. En la oficina se oye el repiquetear del telégrafo que atiende un soldado en una esquina. El oficial pide al telegrafista que deje libre la línea, pero en ese momento las señales del código Morse se interrumpen. Le informan de que la línea se ha cortado y pregunta qué dice el último mensaje. El telegrafista contesta que sólo ha recibido la primera frase y le entrega una hoja de papel. El oficial lee una única palabra: */Gerónimo/*

Ciertos códigos como el Morse o el lenguaje de signos que ejemplificamos antes son sustitutos del alfabeto o de las lenguas, transcripciones en las que el código cambia de sustancia pero no de forma (Guiraud, 1985), sistemas derivados (Birdwhistell, 1979) de los códigos que traducen, con otras señales y, habitualmente, a través de canales distintos.

En el cine, los mensajes de este tipo de códigos suelen ir acompañados de su traslación al lenguaje verbal o escrito, pues estos sistemas se usan en ámbitos muy específicos y sus conocedores son relativamente pocos. El autor pretende dirigirse a un conjunto amplio de espectadores que, naturalmente, excede de los telegrafistas o los oficiales de señales de la marina.

En nuestro ejemplo se explicita doblemente la traducción necesaria del mensaje: del código Morse al lenguaje escrito, y luego leído en voz alta. De esta forma, el cometido del mensaje incompleto en Morse es doble: la presentación del telégrafo como medio de comunicación destruido por los indios, y la traslación de su significado, el nombre del caudillo Gerónimo, la constatación del peligro.

2.3.6.6. Códigos débiles.

A/ Códigos icónicos de reconocimiento (imagen representacional: IR).-

- *Seda* (2007) de François Girard.

Al comienzo, la imagen de la mujer bañándose en aguas termales sólo se asocia a su significado perceptivo. Suena música extradiegética y la voz de un narrador que dice: “Agua humeante, árboles extraños, niños que ríen, su piel, sus ojos...” El

espectador reconoce la nieve del paisaje, la figura femenina dentro del agua, primero de espaldas, y cuando se vuelve, también reconoce sus rasgos asiáticos sin la intervención de otro código. Sin embargo, las primeras palabras del narrador confirman que el vaho que dificulta la visión de la escena se debe a la cualidad termal del agua. Tras el título (/SILK/ sobre un ideograma y fondo oscuro) un soldado llega a un pueblo que forma parte de un típico paisaje montañoso europeo, mientras la voz *over* del narrador explica que va a contar “su historia”. La única conexión entre las dos escenas es la voz del narrador. Sólo más adelante, en el desarrollo discursivo, el espectador podrá asociar la imagen femenina a un personaje, y el paisaje nevado a un espacio de la historia.

-*The french connection* (1971) de William Friedkin.

Un capo de la droga francés ha llegado a Nueva York. El policía que lo vigila lo persigue por las calles hasta que el gánster consigue escabullirse en el metro.

El sentido ‘persecución’ se articula por la imagen representacional de los movimientos de los personajes y de los espacios que transitan. Si bien hay que especificar que es la adición de imágenes y la reiteración de elementos espaciales isotópicos lo que realiza la función semiótica.

B/ Iconografía.-

- *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. Imagen.

Viridiana acoge a un grupo de mendigos. Aprovechando una ausencia de su benefactora, los mendigos cenan en el salón principal de la casa, utilizan los mejores manteles, cubiertos y vajilla, y beben gran cantidad de vino.

En la escena se utiliza la composición pictórica clásica de la Última Cena. Sobre el código icónico de reconocimiento, el espectador aplica el código cultural iconográfico. La intención del autor es asociar la obscenidad de los mendigos con la sacralidad de la cena de los apóstoles.

C/ Colores.-

El color depende en gran medida del medio técnico y es manipulable, tanto en la filmación, actuando sobre la fotografía, como en la fase de postproducción, a base de retoques. Este carácter manipulable aumenta sus posibilidades expresivas, las cuales están en relación directa con la materialidad de la imagen. Las cualidades del color, su presencia o ausencia, y su simbolismo influyen en la significación de los filmes:

- *Pleasantville* (1998) de Gary Ross.

El mundo televisivo anclado en el blanco y negro de los años cincuenta, perfecto y conservador, al que son *teletransportados* David y su hermana Jennifer, va adquiriendo color a medida que la influencia de estos hace efecto en los miembros de la anodina comunidad. (Figura 9).

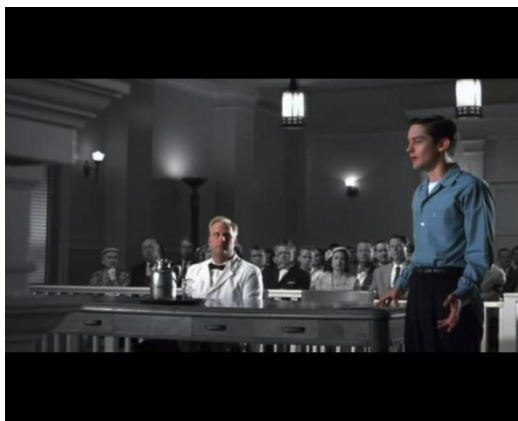


Figura 9: El mundo de ficción televisiva va adquiriendo color.

Pleasantville (1998) de Gary Ross

Fuente: [DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Video, 2004

- *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh.

La historia se desarrolla en tres ámbitos geográficos de Norteamérica. En la presentación de cada uno de ellos, las cualidades de la imagen son distintas con respecto al color. El norte de México, donde los cárteles de la droga actúan con total impunidad, provocando violencia, corrupción y miseria, aparece con imágenes de colores cálidos y saturados. En el otro extremo, el norte de Estados Unidos se presenta con colores fríos y cierta *subexposición* fotográfica: es el ámbito lejano de los políticos que tratan de luchar contra el tráfico internacional de drogas, sin percatarse del problema de sus propios hijos consumidores. Y en medio, el sur de California, el lugar donde los grandes traficantes aparentan ser respetables hombres de negocios que viven una vida normal con sus familias, y cuya representación fotográfica pretende ser naturalista y con colores semejantes a los de la percepción de la realidad.

- *Jour de fête* (1949) de Jacques Tati.

Film en blanco y negro en el que sólo la bandera de Francia aparece en color. Se trata de un subrayado, una forma de destacar la enseña, como símbolo del país donde se desarrolla la historia y de los valores que representan sus colores.

- *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg.

En la confusión del desalojo del gueto, Schindler, que lo presencia desde una colina, se fija en una niña cuya imagen destaca del blanco y negro general, a la mirada del espectador, por llevar un abrigo rojo. Más tarde, el empresario se fija en un pequeño abrigo (rojo) que sobresale de una pira de cadáveres. Con este subrayado del color, el espectador interpreta el fatal destino de la niña a la vez que el personaje, y comprende la impresión que le causa, un elemento más en el acercamiento de Schindler al sufrimiento de los judíos.

- *Rumble fish* (1983) de Francis Coppola.

La utilización del blanco y negro se justifica por el daltonismo del antiguo líder pandillero (El Chico de la Moto). Sí tienen color los peces exóticos que, como los

personajes, se pelean hasta con su reflejo, y la imagen de Rusty James en la luna de un coche de policía, al final del film.

- *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray.

En este film, el color adquiere claros sentidos simbólicos. Por ejemplo, en la secuencia en que la partida del Sheriff irrumpe en el local de Vienna buscando a los asaltantes del banco mientras ella toca el piano, el color rojizo de la roca tras el escenario simboliza la fuerza del carácter de esta mujer, el blanco del vestido, su inocencia en el robo, y el negro que visten los justicieros, el duelo, la muerte y su malevolencia (figura 10).



Figura 10: Uso simbólico del color.

Johnny Guitar (1954) de Nicholas Ray.

Fuente: [DVD] Sabadell (Barcelona). Sogemedia, 2004

D/ Cinésica.-

En la época del cine mudo, la interpretación de los actores era exagerada pero precisa (Panofsky, 1976), los gestos constituían un sistema de significación bien establecido que, con el advenimiento del sonoro, se hace menos necesario. Con la palabra, la interpretación se hace más *natural*, deja de ser diégesis gestual de los sentimientos de los personajes y se convierte en imitación de la interacción humana. Pero, como sabemos, los actos lingüísticos humanos van acompañados de una serie de expresiones faciales, posturas y movimientos pautados y aprendidos que también aportan significación.

- *Ben Hur* (1959) de William Wyler.

Jesucristo, todavía carpintero en su aldea, da de beber a Ben Hur, sediento, encadenado y llevado a galeras. El decurión romano que lo custodia quiere recriminarle, pero al estar ante Jesús, baja la mirada y no puede hacerlo. El soldado baja la mirada ante Jesús en señal de sumisión.

- *Salvar al soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg.

Sonrisa defensiva del prisionero alemán en dos ocasiones. La primera, cuando lo apresan y teme que le maten. En esa ocasión, Apan, el intérprete del destacamento

americano, intercede por él y le dejan con vida. La segunda vez, en la batalla final, ante el mismo Apan, que ahora le encañona y le dispara (figura 11).



Figura 11: Sonrisa defensiva del prisionero alemán.
Salvar al soldado Ryan (1998) de Steven Spielberg.
Fuente: [DVD] Madrid. Paramount Home Entertainment, 2000

El hombre emplea la sonrisa como gesto de pacificación, como amortiguador frente a la agresión (Davis, 1998). Sonreír constituye un vínculo entre los seres humanos. El soldado alemán intercede así por su vida y, en el primer momento, consigue conectar con Apan y avivar su clemencia.

E/ Proxémica.-

- *Ataque verbal* (2000) de Miguel Albaladejo.

Película dividida en varios episodios.

Ataque verbal nº 5. Virgi es una adolescente postrada en su cama porque ha sido atropellada por un automóvil. Recibe la visita de su amiga Susi, que entra en la habitación sin esperar respuesta a su llamada, se mueve a sus anchas por el espacio, enciende un cigarrillo, abre la ventana, toma un objeto como cenicero, se sienta en la cama y por fin, se echa hacia el lado contrario de Virgi.

Susi se apropia del espacio de Virgi, su propio cuarto, igual que lo hace de la conversación, pues aunque parece interesarse por la salud de su amiga, siempre acaba contando lo que le ha pasado a ella. Además, su tono y su forma de dirigirse a Virgi son siempre de superioridad. Las dos jóvenes no tienen una verdadera relación de amistad. El uso del espacio durante la interacción contribuye a crear este sentido: además de la apropiación espacial de Susi, nunca se sitúan dentro de una distancia íntima, y cuando las dos terminan tendidas, cada una está hacia un extremo de la cama.

- *Rebeldes del swing* (1993) de Thomas Carter.

Peter acude a casa de Frau Linge tras descubrir el macabro contenido de los paquetes que repartía como miembro de las juventudes del partido nazi (cenizas de represaliados judíos que entregaba a los familiares). La mujer ayuda a los judíos como lo había hecho el padre del muchacho antes de morir. Ahora, Peter confiesa, entre

sollozos, sus verdaderos sentimientos hacia su progenitor, largo tiempo reprimidos por la situación familiar y social. Mientras lo hace, el punto de vista del espectador se acerca hasta una corta distancia del personaje, merced a un travelling frontal hacia delante que parte de un plano general corto de los dos personajes sentados en un sofá, y termina en un primer plano de Peter (figura 12).

El movimiento de cámara sitúa al espectador en la zona íntima del personaje, la distancia de las confidencias, cuando este expresa sus sentimientos más ocultos.



Figura 12 Acercamiento del punto de vista a la zona proxémica íntima del personaje mediante travelling. *Rebeldes del swing* (1993) de Thomas Carter.

Fuente: [DVD] Madrid. Buena Vista Home Entertainment, 2003

F/ Códigos culturales y sociales.

Se incluyen en este apartado ejemplos de códigos como la moda, ritos religiosos, celebraciones, eventos deportivos y actos del juego, pero también situaciones sociales e interacciones grupales que son interpretables por el conocimiento cultural del espectador. En la vida real, estas situaciones también son sonoras, se dan en un mundo visible por la acción de la luz, y audible por la vibración de los cuerpos que se mueven. Por supuesto, en el cine se presentan con imágenes y sonidos. Pero aquí optamos por clasificarlas entre los códigos de la imagen, aunque la explicación de los ejemplos mencione el sonido, pues a través de aquélla se transmite la información esencial que permite el reconocimiento.

- *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia. Moda.

La forma de vestir de José María le califica como *heavy*, amante de la música satánica y el *death metal*, perfecto compañero del Padre Berriatúa en su misión de impedir el nacimiento del Anticristo.

- *Cometas en el cielo* (2007) de Marc Forster. Ritual religioso.

Tras rescatar al hijo de su amigo de la infancia de los talibanes afganos, Amir despierta y descubre que el niño se ha ido. Lo busca por la ciudad pakistaní donde se encuentra hasta que entra en una mezquita y reza. Cuando vuelve a la casa donde se hospeda, el niño ha regresado.

El espectador reconoce el rezo musulmán porque Amir se descalza, realiza las abluciones previas, se arrodilla sobre una alfombra y se inclina en repetidas ocasiones hasta besar el suelo (figura 13).

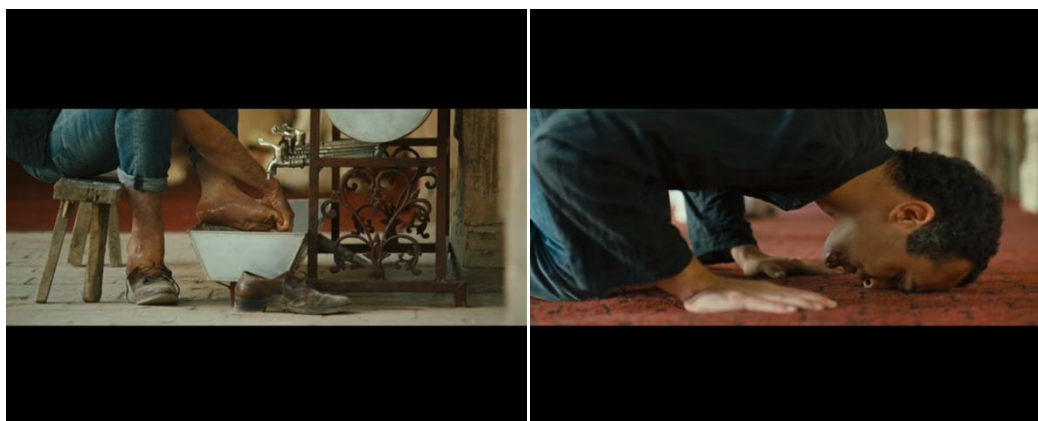


Figura 13: Ritual religioso: Amir reza en la mezquita.

Cometas en el cielo (2007) de Marc Forster.

Fuente: [DVD] Dream Works, 2008

Esta escena tiene gran valor en el filme, más allá de que el rezo pueda tener sus frutos con la vuelta del niño, porque Amir, emigrante obligado y contrario al fundamentalismo islámico, ha renegado de la cultura y religión musulmanas que ahora parece reencontrar.

- *Crueldad intolerable* (2003) de Joel y Ethan Coen. Boda.

Marilyn, vestida de blanco, y Howard Doyle, un multimillonario tejano, con traje, están de pie ante una especie de templete, en un frondoso jardín. Un gran número de personas los contemplan desde sus asientos perfectamente alineados. Claramente se trata de una boda, aunque quien desfile por el pasillo, entre los invitados, no sea la novia sino el sacerdote, tocando una guitarra y cantando una canción de amor.

El tono bucólico y romántico del lugar, y la extravagancia del sacerdote tienen una función cómica e irónica, al mismo tiempo que agobian a Miles, el abogado matrimonial que, atraído por la mujer, pensaba que la razón de la boda era la fortuna del novio, y ahora ve que puede ser solo el amor.

- *Quiero ser como Beckham* (2002) de Gurinder Chadha. Acto deportivo.

Jess escapa de la boda de su hermana para jugar con su equipo un importante partido de fútbol. Al final del encuentro se dispone a lanzar una falta directa, cuando por unos momentos, cree ver en la barrera, en lugar de las chicas del equipo contrario, a las mujeres de su familia (figura 14). Por fin chuta y marca el gol de la victoria.

Un evento deportivo implica competición, lucha por la victoria. El fútbol es un deporte con pocas reglas y una finalidad reconocible casi universalmente: el gol. Jess prefiere jugar al fútbol antes que ser una perfecta chica india, como quiere su familia. Marcar este gol por encima de esta barrera significa que podrá seguir el camino de su elección.



Figura 14: Fútbol: las mujeres su familia componen la barrera que tiene que superar Jess. *Quiero ser como Beckham* (2002) de Gurinder Chadha. Fuente: [DVD] Barcelona. Manga Films, 2002.

- *La vida secreta de las palabras* (2005) de Isabel Coixet. Actos del trabajo.

Hanna trabaja en una fábrica empaquetando bobinas de cable. Es el primer dato preciso que el texto ofrece sobre este personaje. Mientras van apareciendo los títulos de crédito, la imagen y el sonido presentan sucesivamente: un grupo de mujeres que se visten con uniformes y prendas de seguridad junto a una serie de taquillas; varias personas con vestidos similares que recogen al pasar protectores contra el ruido; una joven (Hanna) que transporta con un carro especial varias bobinas dentro de una nave industrial y luego las mete en bolsas de plástico; un timbre anunciador; un comedor colectivo, en una de cuyas mesas Hanna saca su comida; un aparato de fichaje por donde los trabajadores hacen pasar su tarjeta personal; y los obreros que salen de la fábrica.

Todas las escenas representan actos y momentos de una jornada laboral: el vestuario, las tareas repetidas, la hora de la comida, el fichaje y la salida, son situaciones interiorizadas y propias de una especie de subcultura laboral. El ambiente mecánico y ruidoso da la cualidad industrial y fabril al trabajo del personaje.

- *In time* (2011) de Andrew Niccol. Actos del juego.

En un mundo futuro, la raza humana ha sido genéticamente modificada para dejar de envejecer a los veinticinco años. Pero entonces, el reloj vital de cada persona se pone en marcha: se dispone de solo un año más. El tiempo hay que ganarlo, no existe el dinero, se trabaja por tiempo, se comercia con el tiempo y se juega el tiempo. En esta sociedad, los ricos son inmortales, mientras los pobres viven literalmente al día.

El obrero Will Salas, tras conseguir casualmente gran cantidad de tiempo, se introduce en la zona horaria de los más ricos, acude a su gran casino y juega al póquer con el multimillonario señor Weiss.

La escena de juego se comprende por la disposición de los personajes en la mesa (frente a frente, con el crupier a un lado), el manejo de las cartas (código de signos articulados que las reglas de cada juego sobrecargan semánticamente), y las sucesivas apuestas (aunque no sean con dinero sino con tiempo).

Equipos de actuación.

Goffman (1970) estudia los aspectos simbólicos de la interacción humana, analiza los actos de lenguaje como actos de dramaturgia social, donde cada interlocutor muestra una determinada *fachada*, un rol que pretende proyectar durante el proceso de comunicación. Pero en la interacción también pueden participar grupos que desarrollan un papel común. Goffman define *equipo de actuación* como el conjunto de individuos que cooperan para representar una rutina determinada.

- *Orgullo y prejuicio* (2005) de Joe Wright.

La señora Bennet y tres de sus hijas pasan la tarde distraídas en un salón de su casa: ella canturrea echada en un sofá, Elizabeth lee sentada en el suelo, Mary escribe en una mesa del fondo, y Jane guarda silencio a su lado. Kitty, otra de las hermanas, irrumpe en la estancia diciendo que vienen el señor Bingley (pretendiente de Jane) y el señor Darcy. Todas se exaltan, se levantan y corretean por la habitación ordenando los muebles, componiendo sus vestidos y escondiendo objetos. Cuando la asistenta anuncia la visita, todo está en orden y ellas, pulcramente sentadas, leen o realizan labores de costura. Al entrar, los dos hombres contemplan un grupo de mujeres en disposición perfectamente equilibrada: todas de pie, en señal de cortesía, Jane en el centro, escoltada, un poco por detrás, por Elizabeth y su madre a su derecha, y las otras dos hermanas a su izquierda.

La secuencia muestra la formación de un equipo de actuación. Ante la inminente visita, las cinco mujeres se coordinan para mostrarse como un grupo familiar discreto, ordenado y bien educado. Para acentuar más el cambio, el punto de vista del plano final se sitúa en el extremo opuesto de la sala y muestra una perspectiva totalmente distinta del espacio. (Figura 15).



Figura 15: Constitución de un equipo de actuación: situación inicial y grupo constituido. *Orgullo y prejuicio* (2005) de Joe Wright.
Fuente: [DVD] Universal Pictures International, 2006

- *Pequeña miss Sunshine* (2006) de Jonathan Dayton y Valerie Faris.

El claxon de la destartada furgoneta en que viaja la peculiar familia se ha estropeado y suena constantemente. Un guardia motorizado ordena que se detengan. Richard, el cabeza de familia y conductor, advierte a todos de que hay que comportarse con naturalidad (llevan en el maletero el cadáver del abuelo). Cuando el guardia se acerca, están bien sentados y con expresión de normalidad, pero Richard, que tiene que bajar y seguir al guardia hacia la parte trasera, se pone nervioso y empieza a comportarse de forma extraña.

La familia se ha convertido en un equipo de actuación para proyectar 'normalidad' al guardia, pero uno de sus miembros, precisamente el que ha promovido la constitución del grupo, desbarata la representación con su comportamiento inadecuado.

G/ Objetos significantes.-

Sería más correcto decir imágenes de objetos significantes. Se trata de casos en que la imagen muestra en detalle algún objeto que el espectador reconoce, en principio, mediante los códigos icónicos interiorizados. Sin embargo, el aislamiento de la presentación y el contexto fílmico sobrecargan de sentido el objeto representado, el cual adquiere determinado valor dentro de la narración.

- *El acorazado Potemkin* (1924) de Sergei M. Eisenstein.

Las gafas del oficial médico que tiran por la borda durante el motín quedan colgadas de una maroma.

- *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock.

Justo después de la escena del asesinato en la ducha, el periódico que envuelve el fajo de billetes sobre la mesilla de la habitación nos recuerda que Marion ha cometido un robo en su empresa.

- *Amelie* (2001) de Jean-Pierre Jeunet.

Amelie ha encontrado en su casa una caja de latón con objetos infantiles. Se la hace llegar al niño que hace años vivió allí, ahora un señor mayor que es abuelo. Cuando este se emociona al abrir la caja, los objetos se convierten en símbolo de su infancia recordada, de su infancia recobrada. Si bien, este sentido queda anclado (quizás de forma innecesaria, pero intencionadamente poética) por la intervención posterior de la voz del narrador y las retrospectivas que ilustran sus palabras.

H/ Fotografías.-

- *Poder absoluto* (1996) de Clint Eastwood

Luther Whitney, un veterano ladrón de guante blanco, ha presenciado un asesinato en el que está involucrado el presidente de Estados Unidos, mientras robaba en una gran mansión. Su hija Kate, con la que no se relaciona desde hace años, es ayudante del fiscal del distrito y tiene en su despacho una fotografía de niña con su madre. Cuando el policía que investiga el caso la lleva a casa de su padre, ella contempla las numerosas fotos que hay por toda la casa. Entre ellas está la misma instantánea de su despacho, pero en esta copia también aparece Luther. También descubre otras que captan momentos concretos y especiales de su vida en los que no había participado su padre.

Kate ha recortado al padre de la foto de su despacho porque le recrimina no haberse ocupado nunca de su familia, siempre huido o en la cárcel. Sin embargo descubre el interés de su padre por ella y su carrera en las fotos que este exhibe en su casa: él siempre estuvo cerca. Este sentido se confirma por el diálogo que inicia Kate.

I/ Artes plásticas.-



Figura 16: V practica esgrima entre obras de arte.
V de vendetta (2006) de James McTeigue.
Fuente: [DVD] Warner Bros, 2006

- *V de vendetta* (2006) de James McTeigue.

V tiene en su guarida gran cantidad de obras de arte rescatadas de la destrucción cultural que el totalitarismo fascista del gobierno ha impuesto en Gran Bretaña. Muchas

de esas obras pueden reconocerse, son “citas visuales” (García Jiménez, 1993, p. 199). Quizás la que tiene más presencia es la pintura *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (1390-1441), obra cumbre de la pintura flamenca de finales de la Edad Media, uno de los cuadros más importantes de la National Gallery y, por tanto, de Inglaterra. (Situado a la derecha en la figura 16).

Sus funciones en el film consisten en probar la mezquindad del régimen y, sobre todo, calificar a V como un personaje culto y heroico.

J/ Códigos cinematográficos (S-códigos de la disposición de las imágenes).-

El análisis semiótico de textos fílmicos tiene, por fuerza, que tener en cuenta los elementos de la *escritura* y la continuidad cinematográficas. Así pues, remitimos al análisis posterior para el estudio en profundidad de su implicación en la configuración significativa y su incidencia narrativa, y nos limitamos aquí a señalar dos ejemplos concretos de su uso.

- *La soledad* (2007) de Jaime Rosales.

Muchas secuencias de este filme se presentan en encuadre múltiple, siempre en dos viñetas sin marco separador (figura 17). Se actualizan a la vez dos puntos de vista divergentes, pero sin perder la unidad espacio-temporal de la secuencia: el espacio escénico se divide, las conexiones espaciales entre sus porciones se ocultan, pero la unidad se asegura con el paso de algún personaje de una viñeta a otra y la continuidad del diálogo.

Esta configuración acentúa la fragmentación del espacio en que interactúan los personajes, los aísla, y parece dificultar la comunicación.

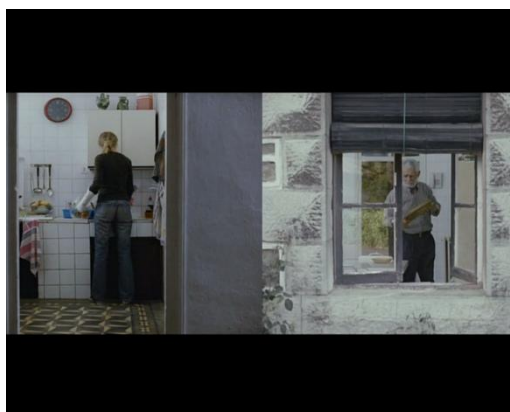


Figura 17: Fragmentación del cuadro: encuadre doble.

La soledad (2007) de Jaime Rosales.

Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo, 2011

- *Dead man* (1995) de Jim Jarmusch.

Fundidos a negro separan y limitan todas y cada una de las secuencias del texto. La continua y regular reiteración de este elemento de la continuidad trasciende el mero sentido conclusivo para remarcar la unidad espacio-temporal. Además, el autor utiliza

este recurso en otras obras anteriores, por lo que hay que considerarlo un estilema y un elemento de su idiolecto fílmico.

K/ Voz no articulada (no lingüística).-

- *Hijos de los hombres* (2006) de Alfonso Cuarón.

En el año 2027 las personas han perdido la capacidad de procrear, las mujeres son estériles y han pasado dieciocho años desde el último nacimiento. En un ambiente de caos, terrorismo y despliegue paramilitar, Theo protege a una chica embarazada, y a su hija cuando esta nace. En medio de un cruento combate entre el ejército y los rebeldes que han raptado a la joven madre y a su bebé, Theo las encuentra siguiendo el sonido del llanto de la recién nacida.

Ese llanto adquiere sentido simbólico cuando, a su paso los civiles desarmados dejan de refugiarse del tiroteo y los combatientes paran el fuego para admirar y reverenciar al bebé (figura 18).

[Llanto de bebé]

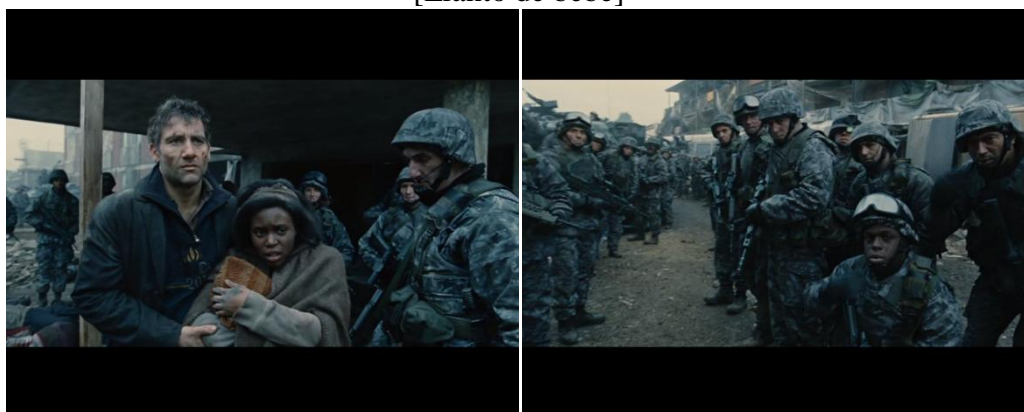


Figura 18: El llanto del bebé detiene el combate.
Hijos de los hombres (2006) de Alfonso Cuarón
Fuente: [DVD] Madrid. Paramount Spain, 2012

L/ Timbre y acento.-

- *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Francis Coppola.

El timbre y el acento extranjero de la voz *over* que comienza a contar la historia, sirven para identificar, más adelante, al personaje del profesor Van Helsing como narrador homodiegético.

M/ Expresiones vocales del habla.-

- *La edad de la inocencia* (1993) de Martin Scorsese.

El narrador heterodiegético del film es una mujer (lo que no suele ser muy común en el cine). Reconocemos la feminidad en las expresiones vocales del habla que

confieren a la voz una determinada calidad, por la cual el oyente puede interpretar el sexo o el estado de ánimo.

La película se anunció como adaptación de la novela homónima de la escritora estadounidense Edith Wharton. Con el narrador femenino del texto fílmico, el autor evidencia gran respeto por la autoría del texto literario, lo que se convierte en un rasgo de fidelidad de la traslación cinematográfica.

N/ Valores musicales.-

- *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (2003) de Peter Weir.

El capitán de la fragata inglesa *Surprise*, Jack Aubrey, y el médico de abordaje, Stephen Maturin, son grandes amigos que durante los momentos de asueto tocan música a dúo. El barco tiene la misión de perseguir un navío francés más potente en el marco de las guerras napoleónicas. Durante la aventura surgen diferencias entre los dos amigos, principalmente porque el médico y naturalista no puede estudiar a fondo la fauna de las islas Galápagos debido a las necesidades bélicas. Al final, cumplida su misión, ponen rumbo a dichas islas como Aubrey prometió a Maturin. Se disponen a tocar, como otras veces, cuando una nueva información obliga al capitán a cambiar de rumbo y comenzar una nueva persecución naval que frustra la expedición de su amigo. A pesar de ello, comienzan a tocar el *Passa Calle (allegro vivo)* de *La musica notturna delle strade di Madrid* de Luigi Boccherini (1743-1805).

La pieza tocada por los personajes (música diegética), mientras los marineros se apresuran en la maniobra, tiene un ritmo bien marcado, un desarrollo creciente, un tema claro y simple y está ejecutada con alternancia en el predominio del timbre de cada uno de los instrumentos. Todos estos valores se relacionan fácilmente con sentimientos alegres y estados de ánimo felices. En el film, confirman la amistad de estos hombres (la música es un elemento de unión entre los dos personajes) y suavizan un final en que se muestra que la victoria no ha sido completa, todavía.

Ñ/ Códigos auditivos de reconocimiento (sonido representacional: SR).-

- *No habrá paz para los malvados* (2011) de Enrique Urbizu.

Las imágenes finales del film muestran, con los extintores cargados de explosivos en primer plano, varios espacios vacíos del centro comercial en que los terroristas islámicos planeaban su masacre. Como por ensalmo, los espacios se llenan de gente y se oye el bullicio propio de esos ámbitos (figura 19).

Hay que reconocer que, en este caso, el proceso de reconocimiento auditivo está mediatizado por la percepción de la imagen. Sin embargo, los sonidos son tan importantes como la imagen o la música infantil del último plano en la construcción de este final, en cierta medida tautológico y extradiegético, que remarca la tragedia evitada por el depravado policía Santos Trinidad.

[Bullicio]

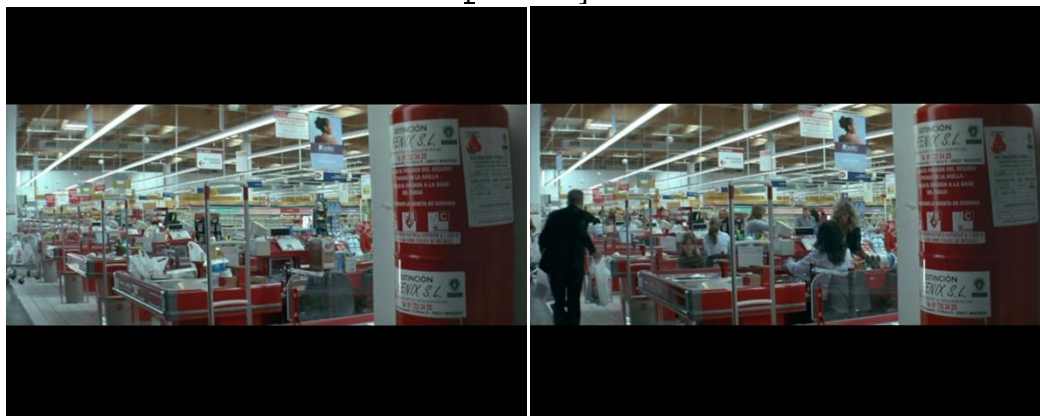


Figura 19: Aparecen la gente y el bullicio que provocan en los escenarios de los atentados frustrados.
No habrá paz para los malvados (2011) de Enrique Urbizu.
Fuente: [DVD] Warner Bros Entertainment España, 2011.

O/ Sonidos *convencionalizados*.-

Incluimos en este apartado aquellas señales acústicas realizadas por las personas, cuya significación viene determinada por el ámbito cultural o la situación, de ahí su carácter de código débil: golpes de llamada, aplausos, etc. También se incluyen sonidos fílmicos asociados a fuentes concretas por la pragmática cinematográfica.

- *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick.

Graco y unos amigos han llegado a la escuela de gladiadores y desean ver dos combates a muerte. Espartaco luchará en el segundo combate. Mientras la primera pareja se bate en la arena, Espartaco y su futuro rival se miran y escuchan la lucha desde el interior de un cubículo de madera.

El sonido de los mandobles fuera de campo permite actualizar dos escenas: la del combate en la arena y la de los próximos contendientes. El */chocar de espadas/* es un sonido convencionalizado por su recurrente presencia en los filmes. En esta escena contribuye a crear la tensión y la inquietud de los dos hombres que se miran en silencio.

2.3.6.7. *Semias heterogéneas*.

Fuera del cuadro de clasificación situamos ciertos códigos y sistemas semiológicos que recurren a varias materias de la expresión. El término fue introducido por Eric Buyssens en su obra de *Les langages et les discours* (Metz, 1973). Buyssens citaba el sencillo ejemplo del código utilizado por el público de teatro para dar a conocer su opinión sobre el espectáculo: como significante de ‘desaprobación’, */silbidos/*, “que depende físicamente de un orden que podría caracterizarse como auditivo, no fónico y ‘labial’”; como significante de ‘aprobación’, */aplausos/*, “que es auditivo y no fónico, sino ‘manual’”, y */¡bravo!/,* “que es fónico e incluso fonemático”(Metz, 1973, p. 51)

Si somos coherentes con nuestra idea y nuestra clasificación, en el ejemplo de Buysens estaríamos ante una configuración significativa en la que intervienen varios códigos de dos sustancias sonoras: lenguaje verbal (voz) y sonidos convencionalizados (sonidos). No obstante, esta categoría es productiva en nuestro trabajo para referirnos a los medios de comunicación audiovisuales integrados en los filmes y otros ingenios mecánicos que emiten señales con imágenes y sonidos (por ejemplo: una máquina tragaperras). Si en el texto fílmico se nos presenta la proyección de una película, un aparato de televisión que transmite un programa o una pantalla de ordenador conectado a Internet, podríamos analizar su significación a partir de las sustancias expresivas y los códigos, como hacemos con el propio texto. Pero no nos interesa realizar un análisis ad infinitum, máxime cuando el cine o la televisión se presentan en el film como medios de comunicación para los personajes, como elementos de situaciones comunicativas representadas. Así considerados, como parte integrante del discurso fílmico, es posible que el cine en el cine aporte una cita audiovisual cinéfila, que un formato televisivo califique al personaje espectador y que, por supuesto, cualquier medio de comunicación mostrado incida en la significación narrativa.

- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.

Cine.

Pepa e Iván son pareja y actores de doblaje y publicidad. Iván ha dejado a Pepa y la evita. Por eso, está doblando solo la mítica escena de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray en la que Johnny le pide a Vienna que mienta y diga que le quiere (figura 20). La imagen de Iván doblando al personaje masculino se alterna con imágenes de la película en las que Vienna habla en silencio. Más tarde, Pepa dobla al personaje interpretado por Joan Crawford, pero esta vez no se actualizan las imágenes, se trata ahora de una cita sonora del diálogo (con la voz de Iván).

Las dos escenas de doblaje muestran (y son consecuencia de) la separación de Iván y Pepa. Las citas fílmicas refuerzan el significado de 'pareja rota', pues el diálogo doblado (completo en la cita sonora) es realmente un intercambio de reproches.

Televisión

Pepa enciende el televisor. En la pantalla del aparato aparece ella misma interpretando un anuncio. Al terminar este, aparece el reloj que precedía los noticiarios hace algunos años. Ella mira el suyo para comprobar la hora. En la pantalla, la cabecera del *Telediario*: sintonía, infografía y rótulo. Pero ahora se puede apreciar el reflejo de otra mujer en la pantalla. La primera noticia es la detención de un peligroso grupo terrorista chiíta. El encuadre se mueve en panorámica desde el televisor, donde se refleja, hasta la imagen de Candela (reflejada a su vez en un espejo) que asiste atónita al noticiario y, cuando reacciona (figura 21), comienza a recoger armas, cables y otros objetos en un bolso.

La televisión cumple aquí varias funciones. Si atendemos a su forma y contenido, tiene una evidente intención humorística, a la vez que sarcástica con el medio, por la parodia del anuncio y la inusual edad avanzada de la presentadora del Telediario. Además, informa de la profesión de Pepa; contribuye a la transición textual, por cohesión temporal, entre las acciones de los dos personajes de Pepa y Candela; y

anuncia, en el inequívoco formato de una noticia, el gran problema de la segunda: está relacionada con los terroristas

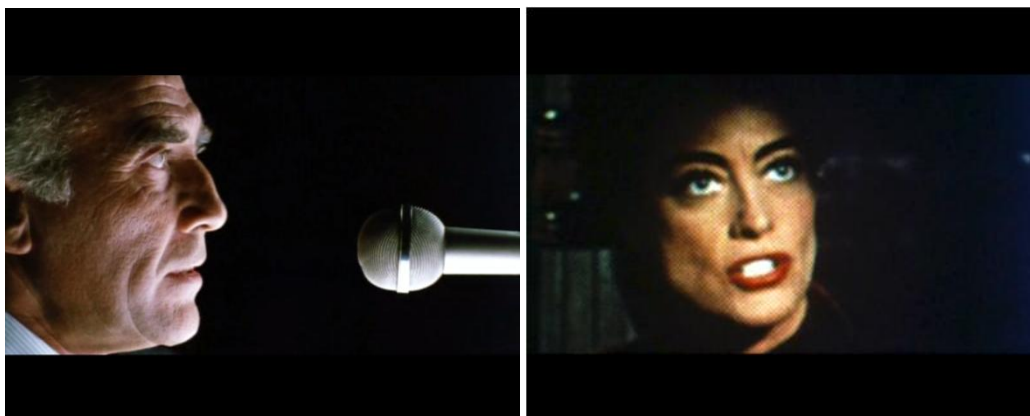


Figura 20: Cine: Iván dobla una secuencia de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray.
Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) de Pedro Almodóvar.
Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo, 2010

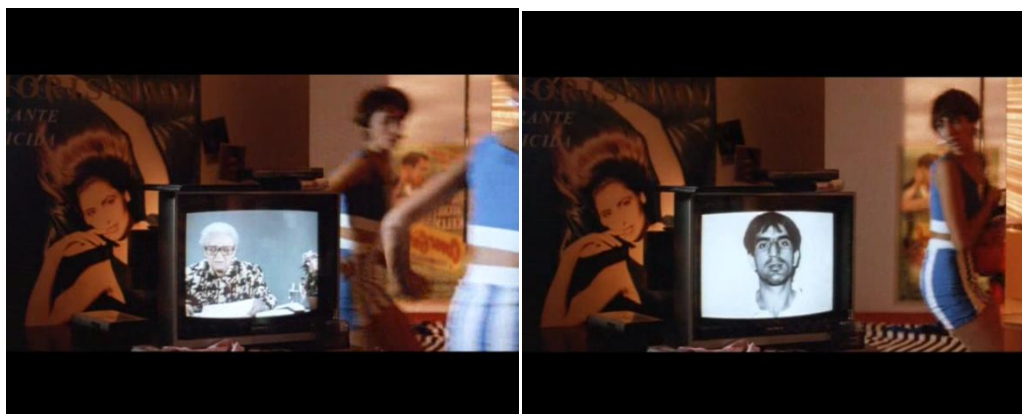


Figura 21: La noticia televisiva del apresamiento de un terrorista
pone nerviosa a Candela.
Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) de Pedro Almodóvar.
Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo, 2010

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Objeto formal.

El objeto de análisis de esta investigación es el texto fílmico narrativo.

El cine es un medio de expresión comunicativo y artístico. A lo largo de su historia, el filme narrativo, el cine de ficción, se ha impuesto, en cantidad y relevancia, a otros formatos cinematográficos, manteniendo, sin embargo, el aspecto creativo que busca la originalidad y el placer estético.

En el texto fílmico narrativo, las funciones referencial y poética del lenguaje están íntimamente ligadas en la producción de significados. A través del relato, el autor cuenta (comunica) una historia al espectador. Mas, para construir ese relato, utiliza signos de muy distinta procedencia y códigos de características y eficacia comunicativa muy diferentes, crea significantes y sistemas ex profeso para el texto, y establece entre ellos relaciones que pueden ser totalmente novedosas. Todo ello, a partir de una sustancia heterogénea que favorece la creatividad.

Esta investigación estudia el texto fílmico desde la heterogeneidad material de sus significantes, pues pretende dar cuenta de su doble dimensión comunicativa y creativa. El film narrativo es una creación artística capaz de contar historias sobre cualquier aspecto de la humanidad que interesan y conmueven a las personas que la componen. Esta característica esencial y la heterogeneidad signifiicante se han mantenido a lo largo del tiempo, aunque el advenimiento del sonoro modificó el espectro de sustancias expresivas, añadiendo la voz, la música intencionada y los sonidos representacionales, y cambiando el rol de las menciones escritas.

En conclusión, nuestro objeto formal es el texto fílmico narrativo. Analizaremos filmes sonoros (producidos a partir de 1930) sin más delimitación temporal porque:

-Se construyen a partir de las sustancias expresivas de nuestro modelo de clasificación: *imagen, voz, música y sonidos*.

-A pesar del paso del tiempo y del advenimiento de nuevas tecnologías, la configuración signifiicante se sustenta en dichas sustancias expresivas.

-La dimensión poética y la creatividad de los autores incide en la producción semiótica de los relatos, es consustancial a ella y confiere el carácter artístico al medio cine.

3.2. Objetivos.

Nos acercamos al texto fílmico para investigar, acrecentar el conocimiento y contrastar nuestras hipótesis generales que lo consideran un objeto artístico, capaz de comunicar una historia y provocar emociones estéticas en el espectador. Nuestros objetivos concretos son estos:

- Investigar el cine narrativo desde una perspectiva semiótica, para descubrir cómo se establecen las correspondencias entre la configuración significante y los elementos de la historia y los aspectos del discurso.

- Analizar los procesos de semiosis necesarios en la creación del texto fílmico desde una perspectiva semiológica abierta.

- Establecer un modelo de análisis de la configuración fílmica que tenga en cuenta las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática de la semiosis, así como la dimensión poética que incide en la construcción textual.

- Estudiar las sustancias expresivas que sustentan los significantes fílmicos y, a partir de su estudio, clasificar los códigos susceptibles de participar en la configuración textual.

- Descubrir y destacar las estrategias creativas que generan construcciones semióticas capaces de transmitir sentidos narrativos y producir, al mismo tiempo, el placer estético del texto.

- Abrir nuevas vías de investigación que completen, o bien trasciendan, este trabajo desde otros puntos de vista, como pueden ser estudios diacrónicos, empíricos o específicos.

3.3. Hipótesis.

- i) En los textos fílmicos, los signos se articulan a través de las sustancias expresivas en que se realizan los significantes. Esos significantes no sólo pueden vehicular significados según las reglas semánticas del sistema expresivo al que pertenezcan, sino que se combinan para formar parte de un significante más complejo, el de la configuración audiovisual del enunciado fílmico.
- ii) La configuración significativa de carácter complejo, resultante de la combinación de signos pertenecientes a distintos códigos, es capaz de articular, de manera simultánea, varios significados. (Lo que no excluye jerarquización, convergencia o cualquier otra relación entre los mismos).
- iii) Las posibilidades de configuración son ilimitadas, por tanto no puede existir un código audiovisual del cine porque sería infinito. Por ello, la capacidad semántica de los textos fílmicos se debe a la intención creativa del autor y a la competencia interpretativa del espectador, a la producción individual, artística y cultural de signos.
- iv) El relato constituye el plano del contenido del hipercódigo fílmico: el imperativo representacional del medio cine implica que tanto los elementos de la historia como los aspectos del discurso sean articulados en la semiosis.
- v) Algunas configuraciones significantes, merced a su presencia reiterada en textos fílmicos a lo largo de la historia del cine, han adquirido tal grado de convención que la función semiótica entre sus fúntivos ha quedado fijada en una especie de código cultural cinematográfico.
- vi) Los códigos cinematográficos del montaje, la escala de planos, los movimientos de cámara o el ángulo focal no aportan significados apriorísticos, sino que se constituyen en sistemas estructurados de señales que el hipercódigo fílmico asocia, en el proceso mismo, a significados con valor en la narración de cada texto fílmico.

3.4. Metodología.

3.4.1. Unidad de análisis. El enunciado fílmico en segmentos textuales.

El primer paso de todo análisis debe ser la segmentación del objeto de estudio (Hjelmslev, 1974). Es necesario dividirlo en partes dotadas de cierta singularidad para aplicar el modelo de análisis de forma exhaustiva sobre los fragmentos establecidos y, después, recomponer el objeto investigado a nivel teórico, comprendidas ya las relaciones entre sus partes y la misión de cada una de ellas en la composición del todo. Es decir, para aprehender la estructura y funcionamiento del objeto, el análisis debe descomponerlo antes, desmenuzarlo.

Esta primera operación no puede obviar los fines de la investigación, sino que debe ajustarse a criterios acordes con los objetivos que se pretenden alcanzar con el análisis. Aquí estudiamos la configuración significativa del texto fílmico narrativo a partir de las correlaciones de las sustancias expresivas y los códigos que sustentan, así pues, nuestra unidad de análisis estará determinada por el punto de vista semiótico-narrativo de la investigación y, por tanto, será el enunciado fílmico, tal como lo hemos definido dentro de la estructura semiótica del filme (cf. 2.2.4.).

El enunciado fílmico está constituido por la *configuración significativa* y su valor consiste en actualizar el *acto narrativo*. La unidad de análisis será seleccionada por algún factor relacionado con uno de estos dos planos del enunciado: un aspecto discursivo, la presencia de códigos determinados, la articulación de algún elemento de la historia, convenciones fílmicas (entre las que se encuentran las reglas de género) o secuencias típicas del cine (diálogos, ensoñaciones, etc.)

Es intención de este trabajo aplicar su modelo de análisis a un número elevado de filmes, aunque tomados de forma parcial, para ponerlo a prueba antes de una posible puesta en práctica sobre un texto fílmico completo. La unidad de análisis se estudiará en fragmentos fílmicos sin límites determinados a priori, en segmentos de texto que contengan enunciados constituidos según formas definidas o que realicen actos narrativos concretos, y seleccionados bajo el criterio semiótico-narrativo antes expuesto.

3.4.2. Unidad de descripción. El plano.

No obstante, como el enunciado fílmico tiene forma multisémica y se desarrolla tanto en el tiempo como en el espacio, necesitamos una unidad de descripción que sirva para descomponer, delimitar y situar cada momento del segmento seleccionado.

El texto fílmico se presta bien a una segmentación lineal porque se desarrolla a través de un proceso discursivo. La base de este tipo de segmentación suele ser la *secuencia*, por ser unidad de acción espacio-temporal, unidad de la sucesión narrativa. Además, la secuencia permite subdivisiones de menor amplitud como la *escena* o el *encuadre*. Comúnmente definida como unidad fundamental de contenido delimitada por ciertos signos de puntuación, la secuencia es en realidad muy vulnerable a nivel estructural. En los guiones, para facilitar los trabajos de filmación, aparecen remarcadas, numeradas y con una breve descripción del espacio y del tiempo. Pero en el producto final, merced a la maleabilidad que permite la imagen técnica, las secuencias pueden

aparecer fragmentadas, combinadas en alternancia o incluidas unas en otras. Y todo ello, bajo la potestad creativa de no explicitar sus límites.

Menos consistencia parece tener la escena, término importado del teatro, donde se entiende como situación que comparten unos mismos personajes y que está delimitada por la salida y entrada de estos, de modo que se presenta como un concepto ambiguo en la narrativa audiovisual (Gómez Martínez 2011). No utilizaremos aquí la escena como unidad para el análisis, pero, al igual que la secuencia, nos servirá para referirnos a determinados momentos del texto fílmico. Es decir, secuencias y escenas situarán el filme en las traslaciones verbales de la acción que necesite el análisis.

En cuanto al encuadre, debemos hacer primero una precisión terminológica. Cuando se lo toma como una subdivisión posible de la secuencia coincide con el *plano* (segmento de película rodado en continuidad), lo cual le resta validez como unidad de contenido ya que, en sentido estricto, es una unidad técnica, y aunque existe la posibilidad del *plano-secuencia*, las acciones suelen aparecer fragmentadas en varios planos. Aquí preferimos reservar encuadre para designar la selección y composición de la imagen, tanto visual como acústica, que se actualiza en cada momento. En este sentido encuadre y plano son términos disímiles, pues el encuadre puede cambiar a lo largo del plano; el plano puede mostrar varios encuadres a la vez; y el encuadre, en ciertos encadenados, podría trascender los límites del plano. El plano es apariencia de la imagen técnica, mientras el encuadre es elemento significativo.

El término plano se usa de forma corriente tanto en el rodaje como en el consumo de los filmes, pero, debido a su origen empírico (Aumont et al., 1996) y a su relación de ambigüedad con el encuadre, su utilización es problemática en la aproximación teórica al texto fílmico. Sin embargo, el plano es fácilmente identificable en el texto fílmico como unidad de montaje, entendida esta como la porción de filme comprendida entre dos transiciones (cambios de plano). Esta acepción de plano, a pesar de su definición tautológica, servirá a nuestro análisis como unidad de descripción, pues permite situar los elementos significantes a analizar según el orden de los planos en el discurso, incluidos los de sustancia sonora, ya tengan su fuente dentro del cuadro o fuera de campo. “El plano constituye la unidad indivisible de límites más claros ya que, como sabemos, viene definida en su duración por el corte de montaje” (Gómez Martínez, 2011, p. 89).

Tomaremos como unidad de descripción el plano por su carácter de unidad audiovisual, sus límites bien definidos y la terminología técnica tan extendida y aceptada que lo describe. Precisamente esa terminología, que lo describe designando algo que no está en la imagen (Siety, 2006, p. 26), hace referencia al encuadre (*plano medio*, *panorámico*, *contrapicado*, etc.) que, ya en el nivel significativo, completa la hipotiposis de la unidad plano.

3.4.3. Descripción del método. La función fílmica.

El camino que recorrerá el análisis, detallado más adelante en la descripción del modelo, será el siguiente:

(i) Descripción semiológica.

Comprende:

- Presentación del segmento fílmico a analizar.
- Descripción técnica de los planos que lo componen.
- Traslación del relato por medio de interpretantes verbales.
- Identificación de los códigos sustentados por cada sustancia.

(ii) Análisis semiótico de la configuración.

Analizaremos las funciones semióticas en la complejidad discursiva del texto fílmico. Exploraremos las dimensiones semióticas en la creación y progresión textuales del segmento seleccionado. Así pues, la semiosis fílmica se estudiará desde diferentes perspectivas, si bien todas ellas están relacionadas y son inseparables incluso en el desarrollo del propio análisis.

El enunciado fílmico se actualiza a partir de una configuración significativa multisustancial y multicódica, para realizar el acto narrativo que constituye el nivel semántico del filme (el cual, recordemos, integra tanto los elementos de la historia como los aspectos del discurso). Por tanto, el análisis debe trascender el ámbito de los signos y fijarse en la interrelación de las sustancias expresivas y de los códigos.

Los signos o funciones semióticas de los códigos concurrentes se integran en la cadena sintagmática del filme, creando efectos concretos en el relato. El análisis describirá, a partir del sentido narrativo, esas interrelaciones producidas entre semias dentro de la configuración multisustancial del texto fílmico. Llamaremos *funciones fílmicas* a las relaciones entre semias en la configuración del film, y las definiremos según una tipología basada, precisamente, en el efecto narrativo producido (cf. 3.4.6.).

(iii) Síntesis.

Para comprender el segmento analizado en su conjunto y la funcionalidad de sus enunciados con respecto al todo, los resultados del análisis semiótico de funciones se interpretarán desde las dimensiones semántica, pragmática, sintáctica, poética y textual. Respectivamente:

- Sentidos narrativos articulados y características de las funciones semióticas según el significado.
- Implicaciones pragmáticas.

-Clasificación de relaciones (funciones fílmicas) según el modelo de Hjelmslev (1974), que explicamos en el próximo apartado (cf. 3.4.4.): *interdependencias, determinaciones y constelaciones*.

-Estrategias creativas y retóricas de la significación.

-Cometidos de los s-códigos cinematográficos en la progresión discursiva, cohesión, coherencia y proceso textual.

En definitiva, la investigación será un estudio poliédrico de la función fílmica, que se define como la relación entre códigos que toma una forma concreta de dependencia y que aporta un sentido, un efecto narrativo concreto, al texto. El análisis de las funciones fílmicas y de la configuración de los segmentos textuales estudiados incluirá los puntos de vista:

- Semántico-narrativo,
- pragmático,
- sintáctico,
- poético (retórico-creativo), y
- textual-discursivo

3.4.4. Modelo de interrelaciones de Hjelmslev.

Ya que nuestra idea de partida presupone que la creación de significados fílmicos se produce en la interrelación de las sustancias expresivas y los códigos y signos que sustentan, debemos prestar especial atención a dichas relaciones, definirlas e integrarlas en un sistema de clasificación coherente con nuestra concepción sintáctica, la cual entiende la sintaxis fílmica, no como sistema de normas sintagmáticas, sino como dimensión de la semiosis que contribuye a la creación de sentido, a la producción de signos y a la constitución del sistema semiótico del film.

Hjelmslev (1974) establece como principio de análisis el reconocimiento de las dependencias mutuas que se establecen entre las partes del objeto: “Han de poder concebirse las partes a que el análisis conduce únicamente como puntos de intersección de haces de líneas de dependencia” (p. 47). A partir de esta idea desarrolla el modelo formal de definiciones y terminología necesario para describir esas dependencias:

-*Función*: dependencia que satisface las condiciones del análisis.

-*Funtivo*: cada uno de los terminales de una función.

-*Constante*: funtivo cuya presencia es condición necesaria para la presencia del funtivo con el que tiene función.

-*Variable*: funtivo cuya presencia no es condición necesaria para la presencia del funtivo con el que tiene función.

-*Interdependencia*: función entre dos constantes, es decir, dependencia mutua en que un término presupone el otro y viceversa.

-*Determinación*: función entre una constante y una variable, dependencia unilateral en que un término presupone (*determina*) el otro, pero no viceversa.

-*Constelación*: función entre dos variables, dependencia libre en la que dos términos son compatibles pero ninguno presupone el otro.

La función semiótica es una interdependencia entre la forma de la expresión y la forma del contenido (cf. 2.2.1.). En este caso se establece dependencia entre dos entidades. Pero las funciones también pueden ser funtuivos, pues se pueden establecer funciones entre las funciones. Es decir, podrá haber interdependencias, determinaciones o constelaciones entre las funciones semióticas o, lo que es lo mismo, entre los distintos signos del film soportados por las diferentes sustancias expresivas. Estas son las funciones fílmicas.

Hjelmslev desarrolla aún más su modelo terminológico. Llama *cohesiones* a la funciones en las que aparecen una o más constantes (interdependencias y determinaciones), y *reciprocidades* a las funciones que tienen funtuivos de una sola clase (interdependencias y constelaciones). Así mismo, propone una pareja de términos para cada una de las tres clases de funciones, según se den en el *sistema* o en el *proceso*. Respectivamente: *complementariedad* y *solidaridad* (interdependencias); *especificación* y *selección* (determinaciones); *autonomía* y *combinación* (constelaciones).

En este trabajo utilizaremos los tres términos generales para clasificar las funciones fílmicas entre signos, códigos y sustancias expresivas que se descubran en el análisis, puesto que sostenemos que el sistema del film se constituye a la par que el desarrollo de su proceso.

Debido a la ausencia de sistema semiótico previo, la clasificación de las funciones fílmicas como interdependencias, determinaciones o constelaciones no puede estar determinada por prescripciones normativas dadas. Por el contrario, se basa en el propio acto de producción semiótica y tiene como criterio diferenciador el efecto narrativo creado por la propia función. La clasificación de una función dependerá, por tanto, del tipo de presuposición entre semias (o de la ausencia de ella) en la realización del acto narrativo.

3.4.5. Corpus de análisis.

Para estudiar enunciados fílmicos que realicen actos narrativos concretos, ya sea a nivel de la historia o del discurso, se han seleccionado 39 segmentos textuales pertenecientes a 27 filmes. Las características, los géneros y las épocas de producción de las películas elegidas son muy diferentes, así como la duración y el lugar en el relato de cada segmento fílmico analizado.

En concreto, la selección de los filmes responde a las siguientes intenciones:

-Aunque son mayoría los textos fílmicos producidos en la primera década del presente siglo, se incluyen filmes de todas las décadas a partir de 1930, con el fin de contar con representación de las diferentes épocas del cine desde el advenimiento del sonoro.

-Hemos tratado de incluir la mayor variedad temática y genérica posible. En la selección están representados los géneros del western, la comedia, el melodrama, la ciencia ficción, el cine bélico, el cine de viajes, el cine de gánsteres o el suspense; hay cine de animación, temas históricos, realismo social y adaptaciones de obras literarias.

-De igual manera, se ha buscado variedad en la nacionalidad de los filmes seleccionados, los cuales proceden de Alemania, Argentina, Canadá, España, Estados Unidos, Francia, México y Reino Unido.

-Las películas que constituyen la muestra han obtenido prestigio y reconocimientos de la crítica, los festivales, la historiografía o el público. En general, no tienen la consideración de obra maestra del séptimo arte, aunque algunas de ellas aparecen en las populares listas de las cien mejores películas de la historia. Su inclusión en la muestra responde a esa calidad reconocida, pero también hemos tenido en cuenta la libertad creativa de los autores en su producción.

Como hemos explicado, los segmentos textuales son seleccionados bajo criterios semiótico-narrativos para analizar el enunciado fílmico a partir del acto narrativo producido, ya sea a nivel de la historia o del discurso. Sin embargo, el modelo se aplica a la totalidad de la configuración discursiva seleccionada. De esta forma, serán estudiados enunciados y actos narrativos que constituyen criterios de selección en segmentos seleccionados bajo criterios distintos; algunos filmes proporcionarán secuencias y escenas para distintos aspectos; y, en algún caso, la misma secuencia fílmica cumplirá más de un criterio selectivo. En definitiva, se trata de acotar porciones de texto a partir de un sentido narrativo concreto, para aplicar un modelo de análisis global.

Los criterios de selección y los filmes elegidos son:

A/ Inicios textuales.

Según Diccionario RAE, *iniciar* significa “comenzar”; “introducir o instruir a alguien en la práctica de un culto o en las reglas de una sociedad”; y “proporcionar a alguien los primeros conocimientos o experiencias sobre algo”. Los primeros momentos del film introducen al espectador en el mundo diegético propuesto, pero también en el universo semiótico que debe asegurar su comprensión del relato. Analizaremos los segmentos iniciales de:

- Azul oscuro casi negro (2006)* de Daniel Sánchez Arévalo.
- Con la muerte en los talones (1959)* de Alfred Hitchcock

B/ Sintagmática.

La gran sintagmática de la banda de imagen enunciada por Metz (2002 a) fue una propuesta que avanzaba en la formulación de una gramática fílmica. Hoy quedan superados esta clase de empeños lingüísticos, y se acepta la inexistencia de una gramática del cine. Pero los tipos sintagmáticos de Metz son combinaciones de montaje fijas y muy reconocibles que pueden servir para seleccionar unidades de análisis. Así pues, aplicaremos nuestro modelo a los *segmentos autónomos* descritos en la sintagmática sin ninguna intención crítica, y solo porque su taxonomía se convierte en una herramienta de selección que hace discretos los segmentos fílmicos para el análisis. Estos son los filmes elegidos para cada tipo sintagmático:

- Insertos:
- American gangster (2007)* de Ridley Scott.

- Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar.
- La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar.
- Seda* (2007) de François Girard.

Plano secuencia:

- El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella

Sintagma seriado:

- Largo domingo de noviazgo* (2004) de Jean-Pierre Jeunet

Sintagma descriptivo:

- Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut

Sintagma alternado:

- M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang

Escena:

- Cómo ser John Malkovich* (1999) de Spike Jonze.

Secuencia:

- Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach.

Secuencia por episodios:

- Chicken run: evasión en la granja* (2000) de Nick Park y Peter Lord.
- Seda* (2007) de François Girard

C/ Instancias de la enunciación.

Segmentos con enunciados fílmicos que evidencien la focalización o la presencia de narradores. Justificamos este criterio parafraseando a Casetti (1989, p. 50) pues la enunciación fija las coordenadas del texto fílmico, pero es en el enunciado donde se sitúan las huellas de la enunciación.

Narrador:

- El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (2007) de Andrew Dominik.
- El nombre de la rosa* (1986) de Jean-Jacques Annaud

Focalización:

- Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes.

D/ Tiempo del discurso.

Sabemos que el discurso fílmico posee tres propiedades fundamentales que tienen que ver con su flujo secuencial: orden, duración y frecuencia. El tiempo de la historia es lineal, cósmico e irrepitable. Pero el discurso puede disponer los sucesos de la historia sin respetar el orden lineal, la duración natural y el carácter irrepitable del tiempo. En este apartado analizamos segmentos fílmicos en los que se actualice alguna configuración secuencial en la que el tiempo de la historia y el tiempo del discurso sean disímiles, como pueden ser: analepsis, prolepsis, elipsis, alargamientos y pausas.

Analepsis:

-*El fuera de la Ley* (1976) de Clint Eastwood

Prolepsis:

-*Easy rider* (1969) de Dennis Hopper

Ralentización:

-*Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes.

E/ Espacio del discurso.

La planificación, los movimientos de encuadre, las transiciones, el montaje crean el espacio del discurso. Como estos s-códigos cinematográficos serán estudiados en todos los segmentos analizados, nos ocuparemos en este apartado de algunos significantes concretos, como son el foco selectivo y el desenfoque, así como de la actualización del fuera de campo.

Fuera de campo:

-*Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch

Enfoque selectivo:

-*Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes.

F/ Diálogos.

Bajo este criterio se analizan escenas de diálogo y de sus formas anexas (monólogo y comentario o monólogo interior). Utilizaremos versiones dobladas por razones de claridad de la exposición, aunque con ello perdamos ciertos matices, como el color original de la voz del personaje o el maridaje de los gestos y la lengua de una determinada cultura.

Diálogo:

-*Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda

-*Misterioso asesinato en Manhattan* (1993) de Woody Allen.

Voz interior:

-*Johnny cogió su fusil* (1971) de Dalton Trumbo.

G/ Enunciados fílmicos convencionalizados.

Ciertas construcciones fílmicas han sido interiorizadas por la competencia lectora del espectador a lo largo de la historia del cine. Se trata de enunciados sobre los que parece existir una convención previa nacida de su uso recurrente en los filmes, pero que, en realidad, no se realizan sobre correspondencias fijas entre significantes y significados. Nos referimos a la combinación de mirada y objeto observado, los picados y contrapicados, las ensoñaciones o los cambios fisonómicos de los personajes. Analizamos:

Mirada:

-*Traidor en el infierno* (1953) de Billy Wilder.

Ensoñaciones:

- El gran Lebowski* (1998) de Joel Coen
- Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel.

Cambios fisonómicos:

- Slumdog millionaire* (2008) de Danny Boyle

H/ Finales:

El final del texto fílmico suele ser el momento donde todos los significados de la historia confluyen en un sentido único y conclusivo. Es obvio que el autor puede descartar la unicidad semántica de la historia, puede crear un final abierto o enigmático, e incluso revisar, tras el paso del tiempo, su obra y disponer otro alternativo. En cualquier caso, nuestro propósito consiste en estudiar cómo concluye el filme, cómo se configura el final que, ya sea libre o cerrado, debe tener ciertas relaciones con la historia narrada. García García (2011) lo expresa mejor:

Así como una vida mira a la muerte, a partir de la cual toman sentido todas las cosas, así un relato se entiende según se cierre el final. La clausura del relato da sentido al desarrollo de la historia. En todo relato anida una constante causa final, en el sentido aristotélico, que no produce los acontecimientos, pero ordena e implica las relaciones que sostienen entre ellos. Este sentido de un final (*Kermode*) es el sentido del relato. (p. 17).

Los finales analizados corresponden a:

- Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes.
- Lejos de la tierra quemada* (2008) de Guillermo Arriaga.

3.4.6. Descripción del modelo de análisis.

Cada texto fílmico da lugar a un capítulo de análisis, independientemente de que se hayan seleccionado más de un segmento del mismo o la selección responda a más de un criterio.

El análisis de cada uno de los 27 filmes tiene la siguiente estructura:

A/ Presentación:

-Título.

Da nombre a cada capítulo del análisis el título del filme debidamente citado, con año de producción y nombre del autor. Consta, entre paréntesis, la mención del criterio o criterios de selección.

-Sinopsis.

En general, de elaboración propia. Pero en los casos en que ha sido posible encontrar una sinopsis externa pertinente a nuestro análisis, se ha utilizado en la presentación con la correspondiente cita de su fuente. Estos sumarios externos provienen de alguna instancia crítica, periodística, institucional o corporativa ligada a la producción, promoción o exhibición de la película.

B/ Descripción semiológica:

La descripción semiológica del segmento textual constituye el primer paso del camino metodológico del análisis. Comprende:

-Contextualización del segmento:

El segmento textual a analizar se introduce mediante su ubicación verbalizada en el contexto del relato y la indicación temporal del lapso ocupado. Cuando el análisis se ocupa de más de un segmento, los acontecimientos de la historia entre los mismos se resumen también de forma verbal.

-Descripción técnica de los planos:

-La numeración de los planos obedece al interés de la investigación: comienza en cada análisis y es correlativa ascendente, incluso en los casos en que se analizan varios segmentos separados de un texto.

-Si es pertinente, se describen agrupaciones de planos.

-Los términos técnicos que describen el encuadre en cada plano van en *cursiva*.

-Las transiciones se escriben en letras capitales al final del plano cesante, pero no se anuncian las transiciones por corte.

-Traslación verbal del relato:

La traslación del relato por medio de interpretantes verbales se incrusta en la descripción técnica de cada plano. Los diálogos y demás locuciones, generalmente, se transcriben. Se utilizarán el estilo indirecto y el resumen de las locuciones, por simplicidad y operatividad de la descripción, solo cuando esta elección no influya en el análisis.

-Identificación de códigos sustentados por cada sustancia:

-La identificación de los códigos remite al cuadro de clasificación de sustancias (cf. Figura 3).

-Se plasma por cada sustancia y siempre en el mismo orden: imagen, voz, música, sonidos.

-Hay que tener en cuenta que es posible la concurrencia de nuevos códigos, así como la presencia de imágenes y sonidos ya contextualizados en el proceso y constituyentes de nuevos sistemas significantes, por ejemplo la imagen del espacio (IE) o la voz de un personaje (VP).

-Los elementos de cada código identificado se explicitan con interpretantes verbales sin notación especial, pues su posición en el texto descriptivo la hace innecesaria.

-Se evitan anotaciones reiteradas cuando la descripción de los planos o la identificación anterior puede cubrir su falta.

-La identificación se apoya en un sistema de siglas y abreviaturas que se escriben entre paréntesis, tras la denominación completa de las semias, hasta que la reiterada aparición de estas últimas permita su utilización directa.

-Siglas y abreviaturas de las posibles semias concurrentes en orden alfabético:

AP	Artes plásticas
Az	Alfabetos (Azo: oral, Aze: escrito)
C	Color
Cc	Códigos culturales [actos sociales, atuendo, deportes, dinero, espacios, juegos, ritual, trabajo...]
Cm	Códigos matemáticos: aritmética...
CMrs	Código Morse
Cs	Cinésica
EV	Expresiones vocales del habla
Ft	Fotografías
IA	Imagen contextualizada de la acción
Iact	Imagen contextualizada de actante (como actor no funcional)
Ic	Iconografía
IE	Imagen contextualizada del espacio y los objetos
IP	Imagen contextualizada de personaje
IR	Imagen representacional
IS	Imagen simbólica
LS	Lenguaje de signos
LVE	Lenguaje verbal escrito
LVO	Lenguaje verbal oral
M	Música y valores musicales
Mc	Música codificada (toques de corneta...)
MCM	Medios de comunicación, sistemas expresivos, semias heterogéneas dirigidas a públicos
Me	Notación musical: música escrita
Mp	Planos y mapas
Mrs	Morse
Naj	Notación ajedrez
Nº	Numeraciones (escrita, oral, romanos...: N ^º e, N ^º o, N ^º r)
Os	Objetos significantes
Px	Proxémica
Rj	Relojes
RV	Voz no articulada: reflejos vocales
S-c	Códigos cinematográficos [angulación, composición, duración, escala, máscaras, montaje, movimientos, profundidad, transiciones, velocidad...]
SC	Sonidos convencionalizados
SH	Semia heterogénea
Sm	Semáforo y otros códigos visuales no articulados
Sñi	Sistemas articulados de señales visuales
Sñs	Sistemas articulados de señales sonoras
Sr	Sirenas y otros códigos sonoros no articulados
SR	Sonido representacional
ST	Sonido contextualizado
SV	Señales vocales no lingüísticas
VN	Voz contextualizada de narrador
VP	Voz contextualizada de personaje
Vta	Timbre y acento

C/ Análisis semiótico de la configuración:

Esta parte del análisis constituye el núcleo central del mismo. Aquí se estudia la semiosis producida: se describen las interrelaciones entre las sustancias y los códigos como funciones fílmicas con efectos concretos en la narración.

Cada efecto narrativo se corresponde con un tipo de función. (La denominación de las funciones se establece más adelante). Cada función fílmica se transcribe con una fórmula, la cual incluye las siglas o abreviaturas de los códigos y sencillos signos convencionales que señalan la clase a la que pertenece según el modelo de interrelaciones: interdependencias, determinaciones o constelaciones (Hjelmslev, 1974).

-Forma de la exposición:

-Cada párrafo expone el análisis de una función fílmica, cuya denominación va en *cursiva negrita*. En aras de la fluidez expositiva, en ocasiones se resalta, en vez de la denominación propuesta para la función, la forma verbal que indica su acción narrativa.

-Un mismo párrafo puede contener el análisis de varias funciones cuando se cumpla alguna de las siguientes condiciones:

- (i) Si son dos funciones (o más) con la misma clase de efecto narrativo;
- (ii) si son susceptibles de estudio conjunto por su ubicación cercana en el texto y poseer algún efecto común; y, o
- (iii) si se trata de una función con más de un efecto narrativo, lo que implica una denominación múltiple de la misma.

En cualquier caso, se contabilizan todos los efectos narrativos.

-Aunque cada párrafo se refiere a una función, la redacción de los mismos trata de seguir el orden del discurso fílmico, por lo que muestra (y se apoya en) relaciones textuales entre ellos dentro del discurso escrito.

-Formulación:

-Bajo cada párrafo de análisis, la función correspondiente se expresa a modo de fórmula, con siglas y abreviaturas de las semias identificadas y signos convencionales para indicar la clase de dependencia o interrelación.

-Signos convencionales:

- < > interdependencia
- > determinación
- + constelación
- : signo introductor de figura retórica en las funciones de connotación
(función que es fílmica)
- [indicación necesaria]
- {elemento no perteneciente a un código que forma parte de una función}

-La configuración en su globalidad, como combinación discursiva significativa, puede ser fílmica en una función con una semia determinada. En estos casos, aparece en la fórmula el término Configuración, con primera mayúscula y sin paréntesis.

-Para mayor claridad, se pueden consignar las funciones que son funtivos por su denominación y, si es necesario, alguna indicación explicativa.

-Funciones fílmicas:

Tras un análisis preliminar y deductivo de tres segmentos correspondientes a *Azul oscuro casi negro*, *Con la muerte en los talones* y *El gran Lebowski* se descubrieron funciones con treinta y seis efectos narrativos diferentes. Tras su estudio se comprobó que, por solapamiento, inclusión o no pertinencia, estas categorías podían ser reducidas en número. Como resultado de ese estudio previo, se han establecido 24 tipos de funciones según el efecto narrativo que producen, ya sea a nivel discursivo, textual o diegético. Establecidos estos tipos, se inicia el análisis propiamente dicho. A continuación haremos una relación de las diferentes funciones posibles, describiendo de forma sucinta los efectos narrativos que articulan, pero antes debemos hacer algunas precisiones epistemológicas:

El estudio se centra en la función fílmica, en la interrelación de códigos que articula un sentido concreto, por ello la tipología propuesta trata de establecer una denominación a cada función que sea operativa para el análisis. Hemos previsto que una función pueda tener más de un efecto narrativo o que pueda ser funtivo de otra función, lo que nos hace pensar que una taxonomía definitiva debería centrarse en los efectos narrativos y no en la función misma, que se entendería entonces como la interdependencia, determinación o constelación que puede vehicular sentidos. El estudio y comparación de los datos obtenidos en el análisis debe resolver esta hipótesis y, en su caso, requerir la clasificación definitiva. Del mismo modo, el estudio posterior debe completar la descripción de los tipos y corroborar su pertinencia en el modelo de análisis o desaconsejar su uso como categoría. Por tanto, la nomenclatura que proponemos y utilizaremos en el análisis no tiene carácter definitivo, ni a nivel terminológico ni a nivel descriptivo.

La relación de funciones según el efecto narrativo es la siguiente:

-Función de anclaje:

Ronald Barthes (1970) introduce el término *anclaje* para referirse a una de las funciones (junto a la de *relevo*) del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico, en configuraciones icónico-verbales dadas en co-presencia. El anclaje lingüístico fija el sentido del mensaje icónico, acota la polisemia de la imagen y guía la interpretación en el nivel de la denotación. Aquí extendemos la aplicación del término a relaciones diferidas entre todo tipo de códigos y de funciones. El texto fílmico, por su carácter temporal y asistemático, puede necesitar que la configuración sintagmática actual confirme sentidos expresados en momentos textuales anteriores.

-Función de auricularización:

El discurso fílmico implica una determinada posición perceptiva del espectador que François Jost ha denominado ocularización y auricularización, dependiendo de si la información se percibe a través del sentido de la vista o del oído (Arocena, 2006). Existe auricularización *cero* cuando el sonido se percibe en relación a la distancia representada de los objetos diegéticos. En cambio, si el punto de escucha se

corresponde con una instancia diegética, se trata de auricularización *interna*. La subjetividad de la auricularización interna debe marcarse en el discurso, bien por el montaje sonoro (*interna secundaria*) o por medios contextuales que señalen la posición de un personaje que escucha (*interna primaria*). Como el cometido de la función fílmica es la significación, y es la posición perceptiva diegética la que necesita significantes explícitos, la aplicación de este tipo se restringe, en principio y si el análisis no descubre otras posibilidades, a la auricularización interna.

-Función calificativa o de calificación:

Caracterización explícita de personajes, acciones o escenarios. La configuración audiovisual presenta las acciones y los espacios de la diégesis. Pero el personaje se construye durante el desarrollo de los acontecimientos del relato por una serie de rasgos que, según Chatman (1990), se corresponden con adjetivos del lenguaje común que el espectador infiere e interpreta desde su conocimiento sociocultural como cualidades personales del personaje si persisten, al menos, durante parte de la historia. Ese conjunto de marcas, disperso y discontinuo a lo largo del relato, es lo que García Jiménez (1993, p. 282) llama *etiqueta semiótica* del personaje. Esta función supone, sin embargo, una calificación directa, a través de significantes concretos, de los elementos de la historia. En cuanto al personaje, la función de calificación formaría parte de lo que Alfeo (2011, pp. 75-76) denomina *cualificación directa*, la serie de rasgos que aparecen incorporados al propio personaje y que pueden clasificarse en los siguientes grupos: apariencia física, perfil socioeconómico, datos relativos al entorno y caracterización sexual.

-Función causal:

Relación causa-efecto entre acciones, inferida por el espectador. El principio de causalidad fue considerado en la metafísica clásica como uno de los principios básicos del entendimiento. En el siglo XVIII, Hume (1758/2007) criticó este principio porque “el conocimiento de esta relación [causa-efecto] en ningún caso se alcanza por razonamiento *a priori*, sino que surge enteramente de la experiencia” (p.143). La idea de causalidad no se corresponde con ninguna *impresión* (percepción mental en que Hume basa el conocimiento) y, por tanto, no satisface su criterio de verdad. “La mente nunca puede encontrar el efecto en la supuesta causa por escrutinio o examen más riguroso, pues el efecto es totalmente distinto a la causa y, en consecuencia, no puede ser descubierto en él” (p. 145). El convencimiento de que el efecto sigue a la causa proviene de la experiencia, del hábito de observar, regularmente, la sucesión de los fenómenos. Por su parte, Kant (1781/2010) criticó la postura de Hume y consideró la causalidad como una de las categorías *a priori* del entendimiento (*universal y necesaria*) que el hombre aplica a sus percepciones para obtener conocimiento. Percibimos que los fenómenos se siguen unos a otros, pero la simple percepción no puede explicar la relación objetiva entre dichos fenómenos: “el conocimiento empírico de los fenómenos, sólo es posible gracias a que sometemos la sucesión de los mismos y, consiguientemente, todo cambio, a la ley de la causalidad” (p. 222). En cualquier caso, ya sea por experiencia o entendimiento, el espectador infiere relaciones de causalidad entre las acciones fílmicas presentadas, por lo que se produce función entre las funciones que articulan dichas acciones. Estas inferencias son necesarias, porque el discurso fílmico no cuenta con elementos conjuntivos que introduzcan la relación causal.

-Función de cohesión:

Las relaciones entre los componentes del texto que permiten su identificación como pertenecientes a él constituyen los fenómenos de cohesión (Bernárdez, 1982). La función cohesiva o cohesión produce efectos que aseguran la conexión entre encuadres o segmentos discursivos y, por tanto, la progresión textual.

-Función de coloración musical:

La música es un sistema expresivo sin un nivel semántico definido. Pero, como defiende Copland (1994), siempre hay un significado detrás de las notas, aunque este se inscriba en la esfera de lo abstracto, en el universo de las emociones y los estados de ánimo. La música siempre tiene una intención expresiva, pero el sentido de esa expresividad puede ser inefable. Por esto, tomamos de este autor la sinestesia *coloración* (utilizada en la definición de la cualidad tímbrica) para referirnos a la aportación emocional y expresiva de la música a la configuración fílmica.

-Función connotativa o de connotación:

Construcciones retóricas y creación de sentido figurado. Ya sabemos que una semiótica connotativa es aquella cuyo plano de la expresión es otra semiótica (Hjelmslev, 1974). La configuración denotativa sirve de plano de la expresión a contenidos connotados que pueden definirse a partir de la retórica clásica.

-Función deíctica o deixis:

Conexión entre distintos momentos del texto. En lingüística, los deícticos son una clase de palabras sin una denotación concreta pues su referente varía según la situación comunicativa (Beristáin, 1992). Son palabras que sirven para señalar relacionando los enunciados con las coordenadas espacio-temporales de la enunciación (Lyons, 1980). A partir de esta caracterización, Greimas y Courtés (1982) hacen distinción entre deícticos y anáforas y catáforas, pues estas remiten a segmentos dados dentro del discurso, y definen deixis como una de las dimensiones fundamentales del cuadro semiótico (representación visual de la articulación lógica de las categorías semánticas). Aquí entendemos deixis con el sentido globalizador de señalamiento tanto en el discurso como en la situación comunicativa, recogido en el Diccionario RAE. Como en la comunicación fílmica solo son posibles las conexiones intratextuales, debemos tener en cuenta la deixis anafórica que remite al discurso ya emitido, y la deixis catafórica que se refiere a la parte del discurso no emitida aún.

-Función de elipsis:

Se produce elipsis cuando el tiempo de la historia y del discurso son disímiles: el tiempo del discurso se interrumpe, mientras el tiempo de la historia continúa, de manera que el discurso omite la actualización de ciertos acontecimientos. En el cine, el montaje, como procedimiento de fragmentación y combinación, parece necesario en el establecimiento de elipsis. Pero, como nos recuerda Chatman (1990, p. 75) elipsis y transición entre planos no son identificables, pues la elipsis es una discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso, mientras una transición de montaje es solo un procedimiento que, en determinados casos, puede manifestar la

elipsis. Además, la combinación de planos por sí sola no asegura la interpretación de una elipsis, pues esta se apoya en otros elementos contextuales. Por otro lado, como demuestra Rajas (2009, p. 590) un plano secuencia puede articular elipsis en su continuidad, por ejemplo por medio de un movimiento de cámara analógico o virtual basado en algún tipo de trucaje tecnológico, lo que según este autor produce un tipo de estructura paradójica con sugestivas posibilidades expresivas. Así pues, la función fílmica de elipsis pone en relación distintas semias, entre las que pueden estar los s-códigos del montaje y las transiciones, para poner en evidencia la omisión discursiva.

-Función de expectación:

Uno de los efectos pragmáticos de la configuración es la creación de expectativas en la intelección del espectador, lo que provoca que este haga suposiciones sobre el devenir de los acontecimientos y se acreciente su interés y atención. La generación de expectativas está relacionada con la cooperación interpretativa enunciada por Eco (1993).

-Función fisonómica:

Institución de la imagen de un rostro como significante de un personaje. En la función fisonómica, el discurso ofrece la imagen del rostro de un actuante con una escala que permite su asimilación mnemotécnica. La apariencia física constituye uno de los grupos de rasgos de la cualificación directa del personaje (Alfeo, 2011).

-Función de fuera de campo:

Actualización del espacio diegético no visible por la interrelación de elementos icónicos, sonoros o pertenecientes a ambos canales perceptivos presentes en el encuadre. (Recordemos que en este trabajo se entiende encuadre como la selección y composición de la imagen, tanto visual como acústica, que se actualiza en cada momento). Sabemos que el fuera de campo es consustancial al medio expresivo cinematográfico. Cada encuadre selecciona una porción del espacio diegético sin negar el espacio circundante, que autores como Burch (1985) dividen en seis zonas (más allá de los cuatro lados de la pantalla, tras el fondo de la escenografía y tras la cámara). Pero el fuera de campo también puede entenderse, en términos de determinabilidad (Casetti y Di Chio, 1991), como no percibido, definido e imaginable. Son ejemplos de articulación del fuera de campo definido: una panorámica que descubre nuevos elementos espaciales mientras oculta otros ya percibidos; o un diálogo actualizado bajo la fórmula del campo / contracampo que presenta alternativamente la ubicación espacial de cada personaje en relación con la ubicación (no visible en el momento) del otro. Nos interesa, desde el punto de vista de un análisis de la significación, el fuera de campo imaginable, por esto, aunque el fuera de campo debe estar señalado de alguna forma en el encuadre percibido, solo serán seleccionadas las funciones fílmicas que trasciendan el nivel de la necesaria transmisión discursiva y tengan otras incidencias en la significación del segmento analizado.

-Función de género:

Alusión a otros textos fílmicos por la similitud de elementos semánticos, formales o la combinación de ambos. Esos elementos comunes entre filmes (reglas de

género) funcionan como un hipercódigo que facilita la interpretación del espectador. Ya nos ocupamos de la funcionalidad hermenéutica de los géneros y su incidencia en el ámbito cinematográfico en el apartado dedicado a la pragmática (cf. 2.2.1.2. [iii]). Allí expusimos que las reglas de género pueden aparecer en cualquiera de las formas de la transtextualidad enunciada por Genette (1989 b). La forma canónica sería la architextualidad, pero quizás, ante la paulatina desaparición de los géneros puros y la integración de elementos de distintos géneros en los filmes, la forma más común sea la hipertextualidad.

-Función indicativa o indicación:

Denotación basada en convención previa, inferida o establecida en el proceso. La forma de la narración fílmica es, predominantemente, mimética y representacional, y las imágenes técnicas en que se sustancia su discurso remiten a los códigos de reconocimiento aplicados en la percepción del mundo natural. No obstante, existen porciones de significado, así como relaciones entre las escenas representadas, que necesitan el vehículo de funciones que integren señales asociadas convencionalmente al objeto que designan, como los *signos de comunicación* de Guiraud (1981). Lo cual no niega que haya convención en el reconocimiento de las imágenes y sonidos de la representación fílmica, pues al menos existe el pacto de ficcionalidad que sitúa al espectador ante los significantes de un relato. Entendemos la indicación fílmica a partir de la primera acepción de *indicar* en el Diccionario RAE: “mostrar o significar algo con indicios y señales”.

-Función de información:

Aportación de datos pertinentes para el desarrollo de la historia a través del lenguaje verbal. Puede pensarse que esta función tiene el carácter complementario de la función de relevo de Roland Barthes (1970), y en cierta forma es así. Pero en la representación de un diálogo en el que imagen y palabra son complementarias, y hacen avanzar de forma efectiva la acción, no todos los mensajes lingüísticos aportan nuevos datos necesarios en el devenir del relato. Por esto, adoptamos un concepto de información cercano al usado en la teoría general de la comunicación.

-Función de lectoproxémica:

Connotación de una distancia física entre la diégesis y el espectador producida por la escala de la presentación durante el proceso interpretativo. La proxémica se ocupa de las relaciones espaciales en la interacción comunicativa personal y de la significación que dichas relaciones aportan. La comunicación fílmica es diferida: emisor y receptor no comparten la misma situación. Por lo tanto, nuestro propósito comporta el estudio proxémico en un ámbito totalmente diferente, donde el encuentro entre emisor y receptor solo puede darse a través del texto. Precisamente es la consideración del texto como espacio de encuentro lo que nos induce a desarrollar esta perspectiva de estudio: no olvidemos que nuestro espectador se corresponde con el lector modelo que el autor postula como estrategia discursiva. Esta proxémica de la interpretación estaría relacionada con los fenómenos de inmersión y empatía, pero no coincidiría plenamente con ellos. La ubicuidad de la mirada y la sensación de recorrido espacial que ofrece el discurso fílmico favorecen la inmersión del espectador en la diégesis, entendida como la aceptación del mundo posible recreado, pero este proceso

no determina significaciones concretas de la escala de representación. Por otro lado, la ubicación del punto de vista a una determinada distancia de un personaje puede indicar la adecuación de sus locuciones con la esfera personal mostrada, sin influir por ello en la identificación emocional (transvivencia empática en Cuesta Cambra y Menéndez Hevia, 2006) que el espectador establezca con ese personaje. Por consiguiente, hemos tenido que buscar otros fundamentos para la denominación de esta función fílmica. Partimos del convencimiento de que la transmisión discursiva, por medio de las escalas y los movimientos de encuadre (s-códigos), establece diferentes distancias entre el discurso y el espectador modelo durante la lectura, las cuales influyen en la comprensión del texto por situarlo virtualmente en esferas proxémicas concretas de los personajes. Así pues, nos servimos de los postulados proxémicos, con las debidas reservas epistemológicas, para caracterizar una proxémica virtual de la interpretación a la que, a falta de una denominación mejor, llamaremos *lectoproxémica*.

-Función de narración:

Actualización de la instancia enunciativa del narrador. El cine tiene en común con el teatro su carácter de representación dramática (en términos aristotélicos), por lo que no necesita el concurso del narrador. Sin embargo, el texto fílmico puede integrar narración y representación en la búsqueda de fines concretos, como pueden ser: asegurar la comprensión, estructurar el discurso o añadir un recurso estético. El narrador es una instancia delegada del sujeto de la enunciación. Según la clasificación desarrollada por Guarinos Galán (2006, pp. 21-22) a partir de Genette (1989 a) el narrador puede ser: homodiegético o heterodiegético, dependiendo de si participa o no en la diégesis; intradiegético o extradiegético si tiene representación icónica o no en el discurso. Estas dicotomías son combinables, por lo que dan lugar a las cuatro caracterizaciones que surgen de la combinación por pares entre ellas. Por último, dentro de las categorías homodiegéticas, se sitúa el narrador autodiegético que cuenta su propia historia. Bajo cualquiera de estas posibilidades, el narrador delegado debe explicitarse en el discurso. Teniendo en cuenta el estudio de Gómez Tarín (2011), podemos prever como marcas del narrador: la voz *off* y *over*, la mirada a cámara o la inserción de rótulos explicativos.

-Función de nominación:

Función por la cual se asigna nombre a los *existentes*. La nominación fundamental se refiere a los personajes, pero también pueden ser nombrados, con el fin de referirse a ellos en el texto, actantes no funcionales, objetos, animales y escenarios. La atribución de un nombre propio individualiza al actor, pero también es posible denominarlo por un rol temático cualquiera, por ejemplo: “el padre” (Greimas y Courtés, 1982, p. 27). Se puede aceptar que el nombre del personaje sirve como primer atributo caracterizador y que puede aportar datos semánticos sobre su clase social o su religión (Pérez Rufí, 2007), pero lo que nos interesa en la función de nominación es la individuación del actuante que, además, facilita al espectador recordarlo.

-Función de ocularización:

Término introducido, al igual que auricularización, por François Jost (Arocena, 2006; Gómez Tarín 2011) y referido a la posición perceptiva del espectador que implica el discurso con respecto al canal visual. Existe *ocularización cero* cuando el

punto de vista de la cámara no coincide con la mirada de ningún personaje u otra instancia diegética. En cambio, si el punto de vista (que es el del espectador) se identifica con la mirada de un personaje, tenemos *ocularización interna*, que puede ser *primaria* (plano subjetivo marcado en la configuración significante) o *secundaria* (la imagen se asocia a una mirada diegética por el montaje o el contexto). Por último, hay *ocularización espectral o modalizada* cuando el espectador obtiene información a la que no tiene acceso el personaje por no compartir el punto de vista. Como el caso del canal auditivo, nos interesa la posición de observación marcada en la diégesis. Por tanto, la función de ocularización señala el punto diegético de percepción visual

-Función de puntuación:

Efecto de enlace y distribución de fragmentos discursivos. Las funciones de puntuación estructuran el texto y, por ende, tienen un efecto de guía en la interpretación.

-Función de representación:

Recreación perceptiva de la realidad diegética. La narrativa audiovisual es mimesis dramática, según la *Poética* de Aristóteles (trad. en 2004). El proceso narrativo audiovisual es representacional (García Jiménez, 1993). Percibimos las imágenes y sonidos del cine de la misma manera que percibimos los de la realidad. El texto fílmico crea una ilusión de realidad pero, como demuestra Arnheim (1986 a), se trata de una ilusión parcial, pues la imagen técnica no es una mera reproducción mecánica de la realidad y las propiedades de las imágenes son muy diferentes de las de los objetos que recrean.

-Función situacional:

Especificación temporal, espacial o espacio-temporal de la acción. La investigación psicopragmática del concepto de *realismo percibido* (en el contexto de la narrativa audiovisual multimedia) ha demostrado que “añadir información situacional parece enriquecer la historia e incrementar el realismo” (Bermejo Berros y Soto Sanfiel, 2011, p. 189).

-Función de subrayado:

Función entre semias o funciones por la cual se realza el sentido vehiculado por una de ellas. La amplificación es un procedimiento retórico (también considerada figura retórica) que consiste en realzar un tema desarrollándolo mediante la reiteración de sus conceptos (Beristáin, 1992). En la amplificación retórica se utiliza la repetición, la acumulación, la digresión o la paráfrasis. En el cine, un plano detalle ya implica la amplificación física del objeto presentado, y la aparición de unos acordes musicales puede subrayar la acción. El subrayado fílmico tiene el mismo efecto que la amplificación retórica pero difiere de ella en los procedimientos formales de producción, basados, en su caso, en la especificidad multisustancial y multicódica del cine.

-Función de valorización:

Cambio intencionado en la selección discursiva del centro de atención. *Valorizar* es, según el Diccionario RAE, “aumentar el valor de algo” (además de “valorar”, en sus dos acepciones de señalar un precio y reconocer un mérito) En el ámbito de la imagen técnica, existen términos como *enfocar* o *focalizar* (en parte sinónimos) que podrían denominar esta función, pero el uso extendido en las teorías narrativas del término focalización, como distribución relativa del saber de la historia, lo desaconsejan. Esta función depende de los códigos cinematográficos de la transmisión (s-códigos): movimientos de encuadre, cambios de foco o composición. Mitry (1976), al hablar de la presentación de la imagen limitada por el marco de la pantalla, nos dice que en ese espacio las cosas representadas se organizan entre sí y en relación con el marco, y en esa organización: “algunas se encuentran valorizadas, privilegiadas (en primer plano, por ejemplo)” (p. 272).

D/ Síntesis:

En esta fase se relacionan los datos obtenidos en el análisis semiótico con respecto a las dimensiones semióticas y textuales, para estudiar la configuración del segmento analizado en sus aspectos semántico-narrativos, pragmáticos, poéticos, sintácticos y textuales.

Cada uno de estos aspectos genera un apartado del análisis que se sitúa al mismo nivel que la descripción semiológica y el análisis semiótico de la configuración. El comentario específico de cada apartado trata de seguir, en la medida de lo posible, una exposición esquemática. Son:

-Efectos semántico-narrativos:

Nos fijamos en la producción significativa y en los signos y enunciados creados desde la perspectiva semántica. Este apartado supone la identificación y estudio de los sentidos aportados por la configuración de los segmentos textuales analizados. El enfoque del estudio es narrativo, pues esos sentidos sirven a la construcción del relato, constituyen efectos que desarrollan los aspectos del discurso y crean los elementos de la historia.

-Implicaciones pragmáticas:

Recogemos aquí los aspectos relacionados con el proceso comunicativo. El autor propone un texto acabado, cerrado, en el sentido de que no está prevista la interacción comunicativa con el espectador. Pero, al mismo tiempo, el autor prevé una competencia lectora por parte de su destinatario, y el texto contiene fórmulas que provocan una interpretación activa y que buscan producir ciertos efectos en el espectador. Por tanto, debemos estudiar:

- La información pragmática, tanto general como contextual que requiere la interpretación.

- La producción de inferencias por parte del espectador, activadas por el texto.

- Los niveles de lectura posibles.

- Los efectos de expectación, emoción, etc., buscados y provocados por el texto.

-Clasificación de funciones:

Las funciones descritas en el análisis semiótico se clasifican, según el modelo de Hjelmslev (1974), en interdependencias, determinaciones y constelaciones.

En el análisis semiótico de la configuración se estudian las funciones fílmicas, se les asigna un tipo de efecto, y se indica, a través de la fórmula y sus signos convencionales, la clase a la que pertenece cada una. En este apartado, las fórmulas de funciones fílmicas conforman sendas listas correspondientes a las tres clases:

-Interdependencias (< >)

-Determinaciones (>)

-Constelaciones (+)

Para facilitar la identificación de una función en relación al segmento textual al que pertenece, dentro de las listas clasificatorias, tras la fórmula y precedida del signo =, se incluye una indicación verbal, en letra cursiva, del acto narrativo-textual al que se refiere dicha función.

-Poética:

Este es el lugar para destacar las estrategias creativas seguidas en la semiosis, las construcciones retóricas y los aspectos estéticos que procuran tanto unas como otras. Este es uno de los objetivos de nuestra investigación, pues está entre nuestras hipótesis la necesaria implicación individual y creativa del autor en la construcción semántica de los textos fílmicos.

-Proceso textual:

El texto fílmico es un proceso cuyo desarrollo conlleva la creación del sistema en que sustenta su potencialidad comunicativa. Estudiamos el proceso textual en tres apartados:

-Progresión textual, para mostrar los fenómenos de cohesión y coherencia que confieren unidad de sentido al segmento analizado.

-S-códigos, para hacer relación de la implicación directa de los códigos cinematográficos en las funciones fílmicas identificadas en el análisis. El recuento posterior servirá para contrastar la hipótesis que considera estos códigos como sistemas estructurados de señales sin significados apriorísticos.

-Sistema, para constatar la existencia de regularidades, la construcción de paradigmas o la tendencia sistémica de algunos elementos.

E/ Esquema de modelo:

A modo de ficha y resumen, reproducimos el siguiente esquema del modelo de análisis:

-Título (año) Autor
(Criterio de selección)

Sinopsis propia o citada

Descripción semiológica.-

Contextualización verbal y minutada.

Plano n:

Descripción técnica del encuadre, verbalización del relato, “transcripción de locuciones”

-Imagen:

-Código (C): elemento significante

-Voz:

-Música:

-Sonidos:

Análisis semiótico de la configuración.-

-Descripción y análisis de la *función*

FOR < > MU > LA +

Efectos semántico-narrativos.-

Implicaciones pragmáticas.-

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias.

Tipo de función:

-FOR < > MU > LA + = *indicación verbal del acto narrativo*

Determinaciones.

Constelaciones.

Poética.-

Proceso textual.-

-Progresión:

-S-códigos:

-Sistema:

3.4.7. Precisiones terminológicas y de notación.

-Actante:

Utilizamos este término para referirnos a los actantes que no realizan ni sufren acontecimientos funcionales de la historia. Tratamos de diferenciarlos así de los personajes individualizados, caracterizados y con incidencia en el curso del relato. Nuestro uso coincide, en principio, con el sentido que le dio Lucien Tesnière, autor que introdujo el término, como: “los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra –incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo–, participan en el proceso” (citado en Greimas y Courtés, 1982, p. 23). Dentro de esta definición estaría el personaje, término no exento de ambigüedad dentro de las distintas teorías narrativas, que aquí destacamos, y diferenciamos del término *actante*, por su incidencia funcional en el relato.

Actante se define, en los estudios narratológicos que tienen en cuenta el llamado modelo actancial de Greimas, como una clase de actores o actantes que comparten una cierta cualidad característica relacionada con la intención de la historia en su conjunto (Bal, 1990, p. 34). No es este nuestro uso del término en el análisis, pero puede coincidir, por ejemplo en casos de actantes colectivos.

-Configuración:

Combinación significativa de códigos sustentados por las distintas sustancias expresivas. El término se utiliza como funtivo en las funciones analizadas si una función semiótica perteneciente a un código concreto o una función entre semias aporta su significado específico a la globalidad discursiva; si se trata de alguna construcción parcial que pueda indicarse entre corchetes; o si la combinación significativa no se ha descrito todavía, como por ejemplo la de un encuadre posterior.

-Encuadre conativo:

Composición del encuadre que actualiza a un personaje mirando hacia lo que el espectador ve al fondo. García Jiménez (1993) lo define así:

El actor-personaje se puede situar en el cuadro de manera que subraye y ponga de relieve nuestra asociación con él (su espalda o su perfil pueden aparecer en el extremo marginal de la pantalla) y mirar al fondo, que nosotros miramos con él. La imagen desempeña en este caso una función conativa. (p. 89).

-Punto de vista:

El cine, como medio audiovisual, establece un punto de vista desde el que la cámara delimita el espacio y organiza los objetos captados como posteriormente serán exhibidos:

Hay por lo tanto, una perspectiva o punto de vista desde el que son mostrados personajes y objetos, lo que implica la representación de un espacio concreto y preciso y todo cuanto en él acontece a partir de la situación de un observador. (Prósper Ribes, 2011, p. 291)

Aunque ese punto de vista coincida con una mirada intradieгética, la posición de observador será ocupada siempre por el espectador, definido como lector modelo. Por esto, cuando usemos la expresión *punto de vista* en el análisis, nos referiremos al lugar ideal de la cámara, según la angulación del plano y sin tener en cuenta la magnitud física de la distancia focal de la toma, sino su efecto en la relativa proximidad del objeto. Es decir, el punto de vista indica la posición y distancia del espectador modelo con respecto al discurso audiovisual.

-Sonido *in, off, over*:

Por claridad expositiva, utilizamos *off* para referirnos al sonido fuera de campo, y *over* para referirnos al sonido fuera de la diégesis.

-Texto:

“Podemos definir el texto, en términos generales, como *un conjunto integrado de expresiones* al que se asigna o en el que se reconoce una determinada *organización significante*” (Lampis, 2013, p. 448 n.)

Entendemos así el término *texto*, de forma general, como realización del mensaje en el proceso comunicativo de cualquier medio de expresión. En este trabajo estudiamos el texto fílmico, sinónimo de film o filme, entendido como unidad de discurso actualizado como la materialización de una combinación de códigos (Aumont y Marie, 1990, p. 100). Por ello, cuando usamos, por economía expositiva, la forma sustantiva sin adjetivación (/texto/), seguimos refiriéndonos al ‘filme’. Si existe la necesidad de mencionar algún tipo textual no fílmico, se explicitará la desambiguación.

El texto fílmico es un proceso semiósico que crea el universo semántico a transmitir y contiene el proyecto de interacción comunicativa con el espectador. En el proceso se construye el sistema, y los enunciados del texto fílmico realizan los actos narrativos que vehiculan los sentidos de la historia y los aspectos del discurso.

-Notación de los signos:

/significante/

‘significado o sentido’

“signo o enunciado”

*función aberrante, sentidos aberrantes, etc.

-Empleo de cursivas:

Ya se ha explicado en la descripción del modelo de análisis el uso de las cursivas para la descripción técnica de los encuadres de cada plano, la denominación de las funciones fílmicas y su verbalización en las listas clasificatorias según la clase de dependencia. En los capítulos de análisis mantendremos las cursivas para los términos técnicos, las figuras retóricas o las palabras no comprendidas en el idioma en todas las ocasiones que aparezcan. En los apartados de valoración e interpretación de datos seguiremos utilizando las cursivas para las funciones fílmicas y términos que convenga resaltar. Los caracteres analítico y sintético de estos capítulos demandan esta excepcionalidad en aras de una interpretación precisa de la información.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS

4.1. Análisis de segmentos fílmicos.

Cada film da lugar a un capítulo de análisis. Para seguir la descripción semiológica se recomienda tener en cuenta la lista de siglas y abreviaturas de las posibles semias concurrentes (cf. 3.4.6.). La reproducción videográfica de los segmentos analizados se encuentra en el Anexo II. Puntualmente, nos valemos de imágenes fijas para ilustrar aspectos descritos en el estudio. Las figuras correspondientes a esas imágenes fijas se reproducen al final de los capítulos.

-Orden y mención editorial de las versiones analizadas:

- (4.1.1.)-*American gangster (2007)* de Ridley Scott.
[DVD] Madrid. Universal Pictures Iberia, 2008
- (4.1.2.)-*Azul oscuro casi negro (2006)* de Daniel Sánchez Arévalo.
[DVD] Madrid. Sogepaq, 2006
- (4.1.3.)-*Camino a la perdición (2002)* de Sam Mendes.
[DVD] Madrid. Twentieth Century Fox Home Entert. España, 2003
- (4.1.4.)-*Chicken run: evasión en la granja (2000)* de Nick Park y Peter Lord.
[DVD] Madrid. Twentieth Century Fox Entert. España, 2000
- (4.1.5.)-*Cómo ser John Malkovich (1999)* de Spike Jonze.
[DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Video, 2000
- (4.1.6.)-*Con la muerte en los talones (1959)* de Alfred Hitchcock.
[DVD] Madrid. El País, 2004
- (4.1.7.)-*Easy rider (1969)* de Dennis Hopper.
[DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Video, 1999
- (4.1.8.)-*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (2007)* de Andrew Dominik.
[DVD] Warner Bros Entertainment España, 2008
- (4.1.9.)-*El fuera de la Ley (1976)* de Clint Eastwood.
[DVD] Madrid. Warner Home Video Española, 2001
- (4.1.10.)-*El gran Lebowski (1998)* de Joel Coen.
[DVD] Madrid. Universal Pictures, 2011
- (4.1.11.)-*El nombre de la rosa (1986)* de Jean-Jacques Annaud.
[DVD] Warner Bros Entertainment, 2004
- (4.1.12.)-*El secreto de sus ojos (2009)* de Juan José Campanella.
[DVD] Barcelona. Cameo Media, 2009

- (4.1.13.)-*Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut.
[DVD] Madrid. Universal Pictures International, 2003
- (4.1.14.)-*Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar.
[DVD] Barcelona. Cameo, 2009
- (4.1.15.)-*Johnny cogió su fusil* (1971) de Dalton Trumbo.
[DVD] Madrid. Creative Films, 2009
- (4.1.16.)-*La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar.
[DVD] Barcelona. Cameo Media, 2012
- (4.1.17.)-*Largo domingo de noviazgo* (2004) de Jean-Pierre Jeunet.
[DVD] Madrid. Warner Home Vídeo Española, 2005
- (4.1.18.)-*Lejos de la tierra quemada* (2008) de Guillermo Arriaga.
[DVD] Barcelona. Savor, 2010
- (4.1.19.)-*Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda.
[DVD] Tres Cantos (Madrid). Sogepaq, 2009
- (4.1.20.)-*Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel.
[DVD] Tres Cantos (Madrid). Gran Vía Musical de Ediciones, 2003
- (4.1.21.)-*M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang.
[DVD] Valladolid. Divisa Home Video, 2004
- (4.1.22.)-*Misterioso asesinato en Manhattan* (1993) de Woody Allen.
[DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Entertainment, 2003
- (4.1.23.)-*Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch.
[DVD] Madrid. Warner Home Video Española, 2005
- (4.1.24.)-*Seda* (2007) de François Girard.
[DVD] Madrid. TriPictures, 2009
- (4.1.25.)-*Slumdog millionaire* (2008) de Danny Boyle.
[DVD] Barcelona. Sogedasa, 2009
- (4.1.26.)-*Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach.
[DVD] Barcelona. Cameo Media, 2004
- (4.1.27.)-*Traidor en el infierno* (1953) de Billy Wilder.
[DVD] Madrid. Paramount Entertainment, 2002

4.1.1.-*American gangster (2007)* de Ridley Scott.
(Inserto)

Nueva York, 1968. Frank Lucas es chófer de un carismático mafioso negro de Harlem, Ellsworth “Bumpy” Johnson. Cuando su jefe muere inesperadamente, Frank aprovecha la oportunidad para construir su propio imperio. Gracias a su talento, se convierte no sólo en el principal narcotraficante de la ciudad, inundando las calles con productos de mejor calidad y precio, sino también en un hombre público muy respetado. Conoce a Eva Kendon en una fiesta y comienza a salir con ella.

Descripción semiológica.-

Frank lleva a casa a su nueva novia. Al ver la imagen de Bumpy Johnson entre las fotos familiares enmarcadas sobre una mesa, ella le pregunta si es su padre. Frank contesta que es Martin Luther King. Luego aclara que, para él, fue tan importante como el gran hombre y comienza a explicar quién fue su antiguo jefe.

01: 05: 19 / 01: 05: 50

Plano 1:

Plano americano de Frank y Eva delante de las fotografías; él se acerca y se sienta sobre la mesa mientras habla: “-Era un amigo. Servía a Nueva York y Nueva York le servía a él.”

-Imagen:

-Imagen de personajes (IP): Frank y Eva

-Espacio y objetos contextualizados (IE): salón de la casa y fotografías sobre la mesa

-Imagen representacional (IR): movimiento y posición de los personajes

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): diálogo

Plano 2:

Plano detalle de la fotografía blanco y negro de Bumpy. Frank sigue hablando: “-Fue mi jefe...”

-Imagen:

-Fotografía (Ft): imagen fija de Bumpy Johnson

-S-código (S-c [escala]): encuadre de detalle

-Voz: LVO

Plano 3:

Primer plano de Frank mirando la foto (fuera de campo) y concluyendo: “-...Mi maestro.”

-Imagen:

-IP

-Cinésica (Cs): mirada

-S-c [escala]: punto de vista en zona proxémica íntima

-Voz: LVO

Plano 4:

Primer plano (contraplano del anterior) de Eva que sonríe y pregunta: “-¿Qué te enseñó?”

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: sonrisa

-Voz: LVO

Plano 5:

Primer plano (=plano 3) de Frank contestando: “-Me enseñó un montón de cosas... Me enseñó a ser paciente... Me enseñó a que cuando fuera a hacer algo lo hiciera con cuidado, con cariño.”

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gesto pensativo en las pausas

-Voz: LVO

Plano 6:

Primer plano (=plano 4) de Eva: “-¿Qué más cosas te enseñó?”

-Imagen: IP, S-c [escala], Cs

-Voz: LVO

Plano 7:

Primer plano de Frank, de muy corta duración. Se oye el sonido de una fricción desconocida que parece provocado por un movimiento rápido.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gesto pensativo

-Sonido:

-SR: sonido no identificado

Plano 8:

Plano medio subjetivo (inserto): se abre una puerta de golpe; un hombre que cuenta dinero en un cuarto desordenado se ve sorprendido; la mano del que mira aparece en primer término izquierda, sostiene una pistola, apunta al hombre y dispara, provocando su grito y salpicando las cortinas de sangre. (Figura 22).

-Imagen:

-IR: movimiento de apertura de la puerta; espacio; figura y actividad del hombre; aparición de la mano armada; abatimiento y salpicadura

-Cs: gesto de sorpresa y miedo del hombre

-S-c [composición]: encuadre subjetivo

-Voz:

-Reflejo vocal (RV): grito del hombre

-Sonidos:

-SR: golpe de la puerta; ruidos de cristales rotos

-Sonido convencionalizado (SC): disparo

Plano 9:

Primer plano de Frank que, tras una breve pausa, contesta: “-Me enseñó a ser un caballero”

-Imagen: IP, S-c [escala], Cs

-Voz: LVO

Análisis semiótico de la configuración.-

-En este segmento continúa el diálogo iniciado a cuenta de las fotografías familiares. La imagen de los personajes (IP), la del espacio del salón de Frank (IE), la representacional (IR) y los gestos que acompañan las locuciones (Cs) se unen al lenguaje verbal oral (LVO) en función de **representación** de la situación de diálogo.

IP < > IE < > IR < > Cs < > LVO

-El lenguaje verbal (LVO) de las intervenciones de Frank informa del buen concepto y estima que este personaje tenía a su antiguo jefe. Función de **información**.

LVO + Configuración

-El plano 2 actualiza la fotografía de Bumpy Johnson. La foto (Ft) representa a un personaje fallecido que el espectador debe recordar, completa función **deíctica** con la configuración del texto que, al comienzo, presentó, caracterizó y actualizó acciones de este mafioso populista. Al mismo tiempo, la locución de Frank identifica al personaje fotografiado como su antiguo jefe. Por tanto, el lenguaje verbal (LVO) completa una función de **anclaje** de la fotografía que sirve para fijar la identidad y relación con Frank del personaje fotografiado. Este anclaje no es absolutamente necesario, sin embargo tiene el efecto de rememorar los orígenes de Frank, en una secuencia en que habla sobre sí mismo a su novia. Por otro lado, la iteración de los datos queda justificada por el diálogo explicativo.

Ft > Configuración [personaje]

Ft > LVO

-La fotografía de Bumpy ha activado la curiosidad de la chica y, por consiguiente, ha provocado el diálogo. Se establece una relación **causal** entre la fotografía y la acción narrativa del diálogo. Así mismo, el encuadre de detalle (S-c [escala]) resalta la representación fotográfica, de acuerdo con la importancia que tiene como causa del diálogo. Función de **subrayado**.

(Representación [diálogo]) > Ft

Ft + S-c [escala]

-A partir del plano 3, la escala de los encuadres (S-c) sitúa el punto de vista en la zona íntima de los personajes (IP), como muestra la figura 23. Este acercamiento del espectador modelo con respecto al discurso le invita a entender las palabras del personaje de Frank como una confesión. Función de **lectoproxémica**.

IP < > S-c [escala]

-La función de lectoproxémica anterior se asocia con el código cinésico (Cs) de los gestos de Frank (mirada hacia la foto, expresión pensativa), el lenguaje verbal (LVO) y las pausas entre las locuciones, en función *calificativa* del discurso sobre Bumpy. Las palabras de Frank adquieren carácter de confesión, deben interpretarse como sinceras.

$((IP < > S-c [escala]) + Cs + \{silencios\}) < > LVO$

-La sonrisa de Eva evidencia la felicidad que le produce la situación. Función *indicativa* de la imagen del personaje y la cinésica:

$IP < > Cs$

-La segunda pregunta de Eva (“¿Qué más te enseñó?”, en el plano 6) tiene como efecto la configuración articulada en los planos 7 y 8. Estudiaremos primero la acción actualizada en el plano 8: la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR), el sonido convencionalizado del disparo (SC), el gesto (Cs) y el grito (RV) del hombre sorprendido en la habitación desordenada, se unen en función de *representación* del sentido ‘hombre sorprendido y asesinado por un disparo’.

$IR < > SR < > SC < > Cs < > RV$

-La composición del plano 8 (S-c), marcada por la imagen de la mano con la pistola (sinécdoque del asesino observador), en primer término izquierda, y la mirada (Cs) hacia el punto de vista del hombre asesinado, evidencian el carácter subjetivo del encuadre. Constituyen función de *ocularización* interna primaria.

$S-c [composición] + Cs$

-El gesto pensativo (Cs) de Frank (IP) en el plano 7, la función de lectoproxémica provocada por la escala, el sonido no identificado (SR) y el encuadre subjetivo (plano 8) indican que la representación del asesinato es un recuerdo de Frank. Función *indicativa*.

$(Representación [asesinato]) < > ((IP < > Cs) + (Lectoproxémica) + SR + (ocularización))$

-La pregunta de Eva (IP < > LVO) en el plano 6 provoca el recuerdo de Frank: sus actividades a las órdenes de Bumpy (articulado en los planos 7 y 8). Por fin, enunciamos la función *causal* entre la pregunta y la configuración:

$Configuración [recuerdo de Frank] > (IP < > LVO)$

-Por último, la respuesta de Frank tras el inserto retrospectivo, en el plano 9 (“A ser un caballero”), se relaciona con la configuración para evidenciar la insinceridad del acto de habla que es el diálogo: Frank expresa su admiración sincera hacia su antiguo jefe, pero calla los aspectos escabrosos del trabajo bajo sus órdenes. Hay función *indicativa* entre el lenguaje verbal expresado por el personaje y la configuración.

$(IP < > LVO) < > Configuración [diálogo]$

Efectos semántico-narrativos.-

-Inserto retrospectivo:

El plano 8 es un *inserto subjetivo* (Metz, 2002 a). La función indicativa configurada en los planos 7 y 8 señala la subjetividad. La información contextual del espectador permite interpretar la introspección como *analepsis externa*¹, pues la escena recordada es un acontecimiento del pasado no explicitado anteriormente en el discurso. (Figura 22).

Entre los elementos significantes que participan en la función indicativa destacamos:

-El encuadre subjetivo, por su eficiencia en la identificación de Frank con el asesino.

-El sonido representacional que precede al inserto, por su dudosa ubicación en la diégesis. Si se interpreta como el sonido del movimiento de apertura de la puerta, aunque con carácter hiperbólico y anticipado en el encuadre anterior, quedaría anclada su procedencia. Si se considera como sonido extradiegético, algo bastante inusual pues la escucha siempre es causal, cabría aceptar una convención previa instaurada por la competencia lectora adquirida, que asociaría este tipo de sonidos con la introducción de algún tipo de flash discursivo.

-Diálogo:

El diálogo de este segmento representa un acto de habla en que la chica requiere información sobre el pasado de Frank junto a su antiguo jefe. Frank confiesa su admiración por Bumpy pero no dice todo lo que piensa. Sin embargo lo dicho tiene un efecto de felicidad en Eva. El inserto, por representar lo que el personaje calla, es la clave para que el espectador interprete el *infortunio* del acto de confesión, su insinceridad. Según la teoría de los infortunios de Austin (1998) los actos de habla deben cumplir una serie de reglas para ser adecuados. La violación de cada una de esas reglas da lugar a un tipo de desacierto (acto nulo) o a un tipo de abuso (acto hueco). En este caso, el acto es insincero porque Frank no muestra la disposición necesaria al acto: contar toda la verdad.

Implicaciones pragmáticas.-

-La información pragmática contextual es necesaria para reconocer al personaje fotografiado, interpretar el inserto subjetivo como retrospección y comprender el infortunio del acto de lenguaje.

-Si el sonido de fricción del plano 7 es extradiegético, el espectador aplica una convención previa, extratextual, adquirida por la interpretación de otros textos.

¹ Adaptamos la clasificación de Genette (1989 a) sobre anacronías narrativas a nuestro propósito: denominamos *analepsis externas* a las escenas que presentan acontecimientos no actualizados en el discurso, ya se den fuera del *relato primero*, como antecedentes, o en el interior del lapso temporal de este, como retrospecciones *completivas* o *remisiones*; y llamamos *analepsis internas* a las que presentan acontecimientos ya actualizados en el discurso, como retrospecciones *repetitivas* o *evocaciones*.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (7)

Calificación:

-(IP <> S-c [escala]) + Cs + {silencios} <> LVO = *las palabras de Frank sobre Bumpy son sinceras*

Indicación:

-IP <> Cs = *la sonrisa de Eva indica que la situación la hace feliz*
-(Representación [asesinato]) <> ((IP <> Cs) + (Lectoproxémica) + SR + (Ocularización)) = *el asesinato del hombre sorprendido es un recuerdo de Frank*
-(IP <> LVO) <> Configuración [diálogo] = *la última respuesta de Frank indica insinceridad por lo que calla*

Lectopoxémica:

-IP <> S-c [escala] = *el punto de vista se sitúa en zona proxémica íntima*

Representación:

-IP <> IE <> IR <> Cs <> LVO = *diálogo sobre Bumpy Johnson y su fotografía*
-IR <> SR <> SC <> Cs <> RV = *un hombre es sorprendido en su cuarto y asesinado de un disparo*

Determinaciones. (4)

Anclaje:

-Ft > LVO = *las palabras de Frank recuerdan que Bumpy, el personaje de la foto, era su jefe*

Deixis:

-Ft > Configuración [personaje] = *la fotografía remite al personaje de Bumpy*

F. Causal:

-(Representación [diálogo]) > Ft = *la fotografía provoca el diálogo explicativo*
-Configuración [recuerdo de Frank] > (IP <> LVO) = *la segunda pregunta de Eva provoca el recuerdo de Frank*

Constelaciones. (3)

Información:

-LVO + Configuración = *las palabras de Frank informan de lo mucho que estimaba a su jefe*

Ocularización:

-S-c [composición] + Cs = *actualización del punto de vista del asesino del hombre sorprendido (plano subjetivo)*

Subrayado:

-Ft + S-c [escala] = *el encuadre de detalle resalta la fotografía de Bumpy Johnson*

Poética.-

El autor pretende mostrar la admiración de Frank por las buenas enseñanzas adquiridas de Bumpy Johnson, en una especie de confesión a su nueva novia, así como el efecto de felicidad que produce en la chica el acto de confesión. Pero al mismo tiempo quiere mostrar el lado escabroso de aquella relación, recordado pero no referido por Frank. Además de interpretar la insinceridad, el espectador debe encontrarse ante la comparación antitética de los caracteres del personaje: un lado ético de respeto por ciertos valores y un lado criminal sin escrúpulos.

Para cumplir con las pretensiones anteriores, la presentación del inserto como retrospección subjetiva del personaje es fundamental. De ahí la acumulación de elementos significantes que participan en la función indicativa que marca el inserto. Recordamos: /gesto, primer plano, sonido y plano subjetivo/.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La fórmula plano/contraplano, por la que se combinan la mayoría de las imágenes del segmento, es en sí misma muy cohesiva. Tiene como base el eje de las miradas de los personajes y presenta alternativamente la iteración de los dos puntos de vista.

-La coherencia descansa sobre la acción de diálogo y se mantiene con la irrupción del inserto por varias razones:

-El efecto de la función indicativa que lo señala como introspección.

-La interpretación, por la información contextual, como retrospección.

-Su adecuación al tema del diálogo: etapa de Frank a las órdenes de

Bumpy.

-S-códigos cinematográficos implicados en la significación:

-La escala participa en las funciones:

-De subrayado de la fotografía.

-Lectoproxémica.

-La composición del plano 8 participa en la ocularización y lo convierte en encuadre subjetivo, signifiicante en la función indicativa que marca el inserto.

-Sistema:

El inserto es, para este estudio, una analepsis externa, una retrospección cuyo momento rememorado no ha sido explicitado en el texto. Sin embargo su interpretación es unívoca porque su contenido pertenece al sistema semántico del relato, en el plano de la historia. Frank ha sido matón a las órdenes de Bumpy Johnson, ha liquidado a morosos e infractores de las normas del mafioso. Se trata de una analepsis interna completiva en la terminología de Genette (1989 a): completa un vacío informativo dentro de la historia contada. Aunque en este caso, el vacío no es tal, pues la acción rememorada es similar a otras explícitas en el discurso sobre los ajustes de cuentas llevados a cabo por Frank. Estamos pues, ante un caso de frecuencia múltiple.



Figura 22: Inserto subjetivo.
American gangster (2007) de Ridley Scott
 Fuente: [DVD] Madrid. Universal Pictures Iberia, 2008



Figura 23: Función de lectoproxémica:
 Punto de vista en zona íntima de los personajes.
American gangster (2007) de Ridley Scott
 Fuente: [DVD] Madrid. Universal Pictures Iberia, 2008

4.1.2.-*Azul oscuro casi negro (2006)* de Daniel Sánchez Arévalo.
(Inicio)

Jorge ha heredado el trabajo de su padre después de que este sufriera un infarto cerebral. Sin embargo, lucha contra un destino que parece inevitable. En los últimos años se ha esforzado por hacer su trabajo, cuidar de su padre y estudiar una carrera. Ahora su empeño es encontrar otro trabajo. A través de su hermano Antonio, conoce a Paula, con quien entablará una extraña relación que impulsará a Jorge a dejar de sentirse responsable de todo y a tener en cuenta sus propios deseos, obviando lo que los demás esperan de él.

(Filmaffinity, 2002-2014, Ficha: Azul oscuro casi negro.)

Descripción semiológica.-

Inicio del filme.

00: 00: 00 / 00: 03: 15

Plano 1:

Fundido desde negro, *plano general* nocturno de un camión de basura que se detiene de frente, en una calle arbolada con coches aparcados, mientras un operario recoge un contenedor, lo vacía y lo devuelve a la acera; el camión recobra la marcha hacia el punto de vista, y sale por la derecha cuando el encuadre realiza *panorámica* hacia la izquierda hasta *plano medio* de los bolsillos traseros del pantalón de un hombre, *detalle* del envase de gasolina para recargar mecheros que lleva en uno de ellos y de su mano izquierda que lo coge; *travelling* de seguimiento de la figura hacia el contenedor situado en el fondo, con leve *panorámica ascendente*, hasta *plano medio fijo* del hombre de espaldas, mientras abre la tapa del contenedor y realiza leves movimientos del cuerpo y los brazos. Se oye cómo rocía, con el líquido del cargador que luego tira dentro, el contenedor que ha abierto, cómo saca una caja de cerillas y cómo enciende una de ellas. Aparecen sobreimpresos títulos de crédito.

-Imagen:

-Código cultural del trabajo (Cc [trabajo]): recogida de basura.

-Imagen representacional (IR): noche; espacio urbano; figura masculina y sus movimientos.

-Objeto significativo (Os): cargador de mecheros

-S-códigos cinematográficos (S-c):

-S-c [transiciones]: fundido desde negro

-S-c [movimientos]: panorámica de sucesión y seguimiento de interés

-S-c [escala]: encuadre de detalle

-Lenguaje verbal escrito (LVE): títulos de crédito

-Música (M):

-Acordes reiterados que forman un ritmo constante y moderado sobre el que se eleva, en un momento dado, una línea melódica de notas cada vez más largas y agudas que expresa gravedad y languidez. Al final del plano, el ritmo va adquiriendo velocidad e intensidad hasta cesar en la transición por corte.

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): ruidos de motor, frenos y marcha del camión, golpes del contenedor al ser vaciado; pasos de la figura que anda; líquido rociado; golpe de objeto en interior del contenedor; caja de cerillas; roce de cerilla para encenderse.

Plano 2:

Plano medio, detalle del fuego que surge del contenedor, con *panorámica ascendente* hasta el busto frontal del hombre, que es un chico joven; y leve *travelling* de alejamiento.

-Imagen:

-Imagen representacional (IR): fuego surgiendo; busto y rostro de chico joven

-Símbolo (IS): fuego

-Cinésica (Cs): gesto de seriedad

-S-códigos cinematográficos:

-S-c [movimientos]: seguimiento del surgir del fuego; alejamiento

-S-c [escala]: encuadre que evidencia la imagen de personaje

-Música:

-Resurge la melodía con timbre de viento dulce y tono agudo. Entra el ritmo.

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): deflagración.

Plano 3:

Plano detalle de un extintor que es recogido rápidamente por una mano.

-Imagen:

-Objeto significativo (Os): extintor

-Imagen representacional (IR): mano que coge el objeto de una especie de cajón de madera

-Música:

-Acordes del ritmo

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): golpe del objeto en el cajón

Plano 4:

Plano general con *travelling* de acercamiento a un hombre que sale de prisa de un edificio con un extintor en la mano.

-Imagen:

-IR: edificio y entorno; hombre que corre con extintor

-Numeración escrita (Nºe): número /17/ del portal del edificio

-Música:

-Continúan los acordes rítmicos, con la adicción de nuevos timbres y más velocidad

Plano 5:

Plano general corto a plano medio con leve panorámica de seguimiento del hombre que corre, en camiseta, desde fondo izquierda a primer término derecha

-Imagen:

-IR: entorno; hombre mayor

-Numeración (Nºe): /17/

-Código cultural de la vestimenta y el atuendo (Cc [atuendo]: camiseta, prenda interior

-Voz:

-Reflejo vocal (RV): el hombre emite un sonido de esfuerzo

-Música

-Sonidos:

-SR: pasos rápidos de la carrera

Plano 6:

Plano general con travelling de aproximación, subjetivo del hombre, hacia la posición del chico, junto al contenedor en combustión.

-Imagen:

-Imágenes contextualizadas:

-IP: imagen de personaje del chico

-IE: imagen de elementos espaciales: fuego en el contenedor

-Cinésica (Cs): mirada del chico hacia el lugar de donde viene el hombre

-S-código (S-c [movimientos]): acercamiento subjetivo

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): grito de interpelación

-Música

-Sonidos:

-SR: pasos de la carrera

Plano 7:

Plano general corto con leve travelling de acercamiento al joven, que sale a la carrera, abandonando el contenedor en llamas.

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): el joven

-Espacio y objeto contextualizados (IE): contenedor en llamas

-IR: acción de salir corriendo

-Música

-Sonidos:

-SR: pasos

Plano 8:

Plano americano del hombre que llega hasta el contenedor, choca con él, lo derriba y deja caer el extintor.

-Imagen:

-IP: el hombre mayor

- IE: extintor, contenedor ardiendo, entorno
- IR: acción de chocar

- Música
- Sonidos:
 - SR: ruidos del choque

Plano 9:

Plano americano con leve *travelling* lateral hacia la derecha: el hombre se aleja tras el joven llamándole, el extintor rueda por el suelo y, en primer término del cuadro, queda el contenedor, ya tumbado pero todavía ardiendo.

- Imagen:
 - IP
 - IR: persecución
 - IE: objetos contextualizados: extintor, contenedor

- Voz:
 - Lenguaje verbal oral (LVO): el hombre dice: “-¡Ven aquí!”
- Música
- Sonidos:
 - SR: golpes del contenedor al caer y del extintor al rodar.

Plano 10:

Plano general con *panorámica* a la derecha de la persecución, a través de una zona ajardinada, hasta *plano general fijo* de un rincón al final del parque, con una tapia al fondo que el joven salta apoyándose en una pila de ladrillos. El hombre llega, se para, se inclina agotado (*plano medio* con leves *panorámicas verticales*), se incorpora y anda lentamente hasta apoyarse en el muro.

- Imagen:
 - IP
 - IR: persecución; entorno espacial; acción del joven de saltar el muro.
 - Cinésica (Cs): gestos de agotamiento del hombre; andar cansado hasta el muro.

- Voz:
 - LVO: grito del perseguidor
 - Reflejos vocales (RV): respiración intensa del hombre
- Música:
 - Cuando el hombre se para cansado, gran parte de los timbres cesan; siguen sonando los de tono más grave, y aparece la línea melódica a la que se han incorporado instrumentos de cuerda, lo que expresa cierta fatalidad.

- Sonidos:
 - SR: pasos de carrera; sonidos del salto.

Plano 11:

Primer plano del perfil del hombre, en escorzo desde su hombro izquierdo (de tal manera que no son visibles sus ojos). Respira hondo varias veces y comienza a dirigirse al chico llamándole: “-Jorge”.

- Imagen:
 - IP
 - S-c [escala]: punto de vista en *zona íntima*
- Voz:
 - LVO: nominación
 - RV: fuerte respiración
- Música:
 - Melodía fatalista que se apaga antes de que hable el personaje
- Sonidos:
 - SR: ambiente nocturno de la ciudad (murmullo lejano del tráfico)

Plano 12:

Plano general del chico, sentado en el suelo y apoyado en el muro. Oye al hombre al otro lado y se levanta.

- Imagen:
 - IP: personaje sentado
 - Cinésica (Cs): gesto de atención.
 - IR: callejón al otro lado del muro, con bidones y otros desechos de obra; acción de levantarse.
- Voz:
 - LVO: el hombre (fuera de campo) repite el mismo nombre y pide: “-Dime que no eres tú”
- Sonidos: SR

Plano 13:

Primer plano del joven, de perfil, que termina de levantarse frente al muro; el hombre pregunta y el chico, tras unos segundos de silencio, confirma que sí es Jorge.

- Imagen:
 - IP
 - S-c [escala]: punto de vista dentro de zona íntima
 - IR: leve movimiento del personaje hacia delante cuando comienza a hablar.
- Voz:
 - Voz contextualizada del personaje fuera de campo (VP)
 - LVO: el hombre (fuera de campo): “-...Dímelo por favor”. Jorge: “-Sí, soy yo”

Plano 14:

Primer plano del hombre (=plano 11) lamentándose por la información recibida.

- Imagen:
 - IP, S-c [escala]
 - Cinésica (Cs): gesto de lamento: tras una inspiración, baja ostensiblemente la cabeza
- Voz:
 - LVO: hombre: “-No, tú no”

Plano 15:

Plano general cenital de los dos personajes separados por el muro (figura 24). Jorge pone una mano en la pared, justo en el mismo punto en que se apoya el hombre al otro lado, mientras declara que no puede quedarse en la portería.

-Imagen:

-IP

-IE: espacio dividido por el muro

-IR: acción de apoyar la mano

-Proxémica (Px): separación de los personajes por barrera física; evidencia de distancia *personal* corta a la que se encuentran (si no existiera el muro, podrían tocarse)

-Voz:

-LVO: Jorge: “-No me puedo quedar en la portería. No puedo, de verdad”.

Plano 16:

Primer plano de Jorge, de perfil, frente al muro, con su mano izquierda apoyada, mientras sigue explicándose.

-Imagen: IP, IE, S-c [escala]

-Voz:

-LVO: “-...No me puedo quedar contigo”

Plano 17:

Primer plano del hombre (=planos 11 y 14) que escucha cabizbajo.

-Imagen: IP, IE, S-c [escala]

-Voz:

-Voz contextualizada del personaje de Jorge (VP)

-LVO: Jorge (fuera de campo): “-...Lo he intentado, te lo juro, necesito irme”

Plano 18:

Primer plano de Jorge (=plano 16) que dice sollozando que lo siente.

-Imagen:

-IP, IE, S-c [escala]

-Cs: gesto de sollozo.

-Voz:

-LVO: Jorge: “-...Lo siento, Papá”

-RV: sollozos.

Plano 19:

Primer plano del Padre (=plano 11, 14 y 17) escuchando preguntar a su hijo si entiende sus razones y asintiendo levemente con la cabeza.

-Imagen:

-IP, IE, S-c [escala]

-Cs: leve gesto de asentimiento.

-Voz:

-VP

-LVO: Jorge (fuera de campo): “-...¿Lo entiendes, verdad?”

Plano 20:

Primer plano de Jorge (=plano 16 y 18) que termina declarando que no quiere quedarse; calla unos segundos; oye un golpe al otro lado del muro y llama al Padre.

-Imagen:

-IP, IE, S-c [escala]

-Cs: gesto de atención: Jorge levanta la mirada

-Voz:

-LVO: Jorge: “-No puedo... No quiero”... “¿Papá?!”

-Sonidos:

-SR: golpe fuera de campo

Plano 21:

Plano general corto de Jorge de espaldas, frente al muro, llamando continuamente al Padre, con *travelling* de acercamiento y seguimiento hacia arriba mientras salta la tapia; hasta *plano general cenital*, del Padre desmayado en el suelo y del joven que llega sollozando a socorrerlo.

FUNDIDO A NEGRO

-Imagen:

-IP, IE

-IR: acción de Jorge de saltar el muro y agacharse junto al cuerpo del Padre

-Cinésica (Cs): postura de desmayo del Padre, tendido en el suelo.

-S-códigos:

-S-c [movimientos]: seguimiento

-S-c [transiciones]: fundido

-Voz:

-LVO: Jorge repite hasta siete veces la palabra /Papá/

-RV: sollozos de Jorge; respiración una vez consumado el fundido.

-Música:

-Reaparece la melodía fatalista y funde, junto a la imagen, hacia el silencio.

-Sonidos:

-SR: sonidos del salto.

Análisis semiótico de la configuración.-

-El segmento textual comienza en negro. La música que suena antes de la aparición de la imagen evidencia la pertenencia al texto del cuadro negro y, por tanto, su carácter sígnico. Este fundido inicial desde negro está en relación con el fundido a negro del plano 21 (S-c [transiciones]). Contraen una función de interdependencia que les confiere carácter de principio y final, respectivamente, del segmento textual. Función de *puntuación*.

S-c < > S-c [transiciones]

-La puntuación anterior no pasa desapercibida en la lectura del texto porque la mención escrita “Siete años después” (LVE), que aparece en el plano 22 (fuera de la unidad analizada), precisa el tiempo pasado de las acciones del segmento, lo define como una especie de prólogo de la historia y, al mismo tiempo, evidencia sus límites en

el espacio del discurso. Hay pues una doble función de **anclaje** de la mención escrita respecto a la configuración significativa en su conjunto y a la puntuación.

(S-c < > S-c [transiciones]) > LVE
Configuración > LVE

-El código cultural del trabajo de recogida de basuras (Cc [trabajo]), en el plano 1, y los sonidos representacionales (SR) que se sincronizan con su imagen, a pesar de que algunas fuentes sonoras permanecen ocultas (trasera del camión, por ejemplo), constituyen función de **representación**, por interdependencia, de las acciones del camión y el operario.

Cc [trabajo] < > SR

-La música incide en la configuración de las acciones durante todo el segmento. Se trata de una pieza musical que varía en intensidad, timbres, tono y ritmo según la acción narrativa. La música (M) se relaciona con los demás códigos creando un efecto de **coloración** que aporta su expresividad a cada momento textual. Al principio, el ritmo musical que acompaña la acción de la recogida de basura provoca una sensación de espera. Más adelante, la melodía aporta su expresión grave y fatalista a distintos momentos del segmento. Así mismo, contribuye a crear el ritmo dinámico de la persecución.

M + Configuración

-La panorámica horizontal del plano 1 (S-c [movimientos]) sirve como elemento de continuidad que asegura la comprensión de la sucesión de las acciones y establece un vínculo narrativo entre ellas: Jorge, el chico que prende fuego al contenedor, espera a que los basureros hagan su trabajo. Se articula una relación de **puntuación** entre este s-código y los códigos que configuran las acciones que une. Por otra parte, la panorámica centra la atención sobre el cargador de mecheros en el bolsillo del pantalón del actuante, que se constituye, por su presentación en detalle, en objeto significativo (Os): función de **valorización** del objeto.

S-c [movimientos] + Configuración
S-c [movimientos] < > Os

-La panorámica nos lleva a un plano que muestra en detalle el cargador de mecheros y lo convierte en objeto significativo (cf. 2.3.6.6. G). Aquí se activan los conocimientos pragmáticos del espectador para reconocer el pequeño contenedor de líquido inflamable. Este objeto significativo (Os) tiene gran importancia en la configuración. Primero entra en función de **representación** de la acción con IR, también en detalle, de la mano que lo coge.

Os < > IR

-Se muestra la acción anterior de forma ampliada, centrando la atención sobre ella y prescindiendo del entorno. El encuadre de detalle (S-c [escala]) resalta la acción, parece activar un sentido de importancia. Además, en este encuadre de detalle aparece la melodía (M) que aporta gravedad a la representación resaltada y abunda así en el sentido de importancia de la acción. La música y el encuadre de detalle se relacionan con la representación anterior en función de **subrayado**.

(Os < > IR) + (S-c [escala] + M)

-La imagen y los sonidos representacionales (IR y SR) se asocian para representar la figura masculina de espaldas que avanza hacia el fondo y después actúa sobre el contenedor de basura. Es una asociación especial, pues no solo es representación de elementos visibles en el espacio y los sonidos que producen. En principio, la información visual es reducida y no muestra nunca la fuente del sonido: los pasos, el choque de la tapa abierta del contenedor, el chorro de líquido inflamable, el cargador cayendo en el interior y las cerillas solo se perciben por el sonido que producen, se sitúan fuera de campo. Esa soldadura espontánea e irresistible entre imagen y sonido es lo que Chion (1993) denominó *síncresis* (cf. 2.1.6.). La *síncresis* hace posible la actualización del *fuera de campo* y permite completar la lectura de la *representación*.

IR < > SR [síncresis]

-La representación de las acciones anteriores va acompañada de un aumento en la velocidad del ritmo y de la intensidad musicales, que alcanza un punto álgido al final del plano. La música (M) ofrece un desarrollo retórico de *gradación* y *clímax*, establece, con la configuración, una función *connotativa* que anuncia el devenir del relato.

M + Configuración : gradación y clímax

-Esta escena comprende varias acciones articuladas por *síncresis* de IR y SR, por lo que cabría la posibilidad de identificar una función por cada una de ellas. Pero la *síncresis* aparece de forma continuada y, además, asociada al movimiento de encuadre que sigue a la figura de Jorge (S-c [movimientos]) y a la gradación retórica musical (M). Los tres elementos se asocian para crear *expectación* sobre lo que va a suceder. Las acciones puntuales se sugieren más que se muestran, la música desarrolla su ritmo reiterado y aumenta la intensidad hacia el final del plano, y el encuadre sigue con obstinación una figura humana sin identificarla.

(IR < > SR) + M + S-c [movimientos]

-El plano 2 se abre con el surgimiento del fuego desde el contenedor. Imagen y sonido representacionales (IR, SR) y el s-código del movimiento ascendente (S-c) se asocian para mostrarlo: existe entre ellos relación de *representación*. El movimiento de encuadre potencia la representación, en consonancia con la expectación creada, por este motivo el s-código trasciende su mera función de transmisión de las imágenes y forma parte de la función significativa.

-IR < > SR < > S-c [movimientos]

-La deflagración fija el sentido de las acciones sugeridas de rociar el contenedor con gasolina, sacar las cerillas y prenderlo, asegura su comprensión, pues el propio fuego que surge es consecuencia de dichas acciones. Existe pues una función de *anclaje* de la representación por *síncresis* con la representación del surgir del fuego.

[Síncresis] (IR < > SR) > (IR < > SR) [deflagración]

-La música ha cesado tras el clímax al final del plano 1. Esta pausa realza la deflagración, porque hace contrastar su sonido con el silencio evidenciado tras el clímax musical. Así pues la suspensión de la música entra en función de *subrayado* con la representación del fuego que surge del contenedor.

-(IR < > SR < > S-c) + M [suspensión]

-A la representación del fuego se superpone el sentido simbólico de este elemento. El detalle de la deflagración y el subrayado de la suspensión abren la puerta a la interpretación connotativa. El texto fijará el sentido de catarsis que aquí tiene la imagen simbólica del fuego: Jorge se propone abandonar la portería, cambiar de vida, por eso quema un elemento esencial, a la vez que denigrante, de su trabajo. Existe, pues, función *connotativa*.

(IR < > SR) + Configuración : símbolo

-El plano 2 presenta, por fin, al personaje, muestra su fisonomía y la hace reconocible por el espectador para el resto del relato. El plano medio (S-c [escala]) y la imagen representacional (IR) se asocian en la correspondiente función *fisonómica*.

S-c [escala] < > IR

-El código cinésico (Cs) permite interpretar el gesto de seriedad en el rostro del personaje. El gesto está en relación directa con la representación del fuego, pues el personaje mira la combustión. Pero el fuego es la consecuencia de las acciones anteriores del personaje, por lo que el gesto se puede interpretar en relación con la globalidad de su proceder. De esta forma, la seriedad que muestra el personaje, a pesar de su fechoría, desestima la posible interpretación en clave de gamberrismo. Función *indicativa* de que el proceder de Jorge tiene otra causa.

IP < > Cs

-Tras la pausa musical del plano 2, la melodía vuelve a colorear de gravedad y languidez la configuración. Al mismo tiempo, el movimiento de encuadre (S-c) provoca alejamiento del punto de vista con respecto del personaje y del fuego del contenedor. Este movimiento no está justificado por ninguna instancia diegética ni por el de algún elemento del espacio. Es potestativo del sujeto de la enunciación y parece destinado a establecer una separación (simbólica) entre el personaje y el espectador modelo. Se trata de una función de *lectoproxémica*. La co-presencia con la coloración musical (M) articula función *connotativa*, la cual aporta un sentido metafórico, aunque carente de univocidad, que puede interpretarse como evaluación negativa de la actitud del personaje o como presagio de la frustración de sus intenciones.

S-c [movimientos] < > Configuración

S-c [movimientos] + M : metáfora

-En el plano 3, el objeto significant (Os) del extintor, la imagen de la mano y el movimiento (IR) y los sonidos que produce (SR) se asocian para *representar* la acción.

Os < > IR < > SR

-El extintor (Os) del plano 3 se asocia con la representación del fuego del plano 2. Es una relación de *connotación*. Los encuadres de detalle, el corte como separación y la naturaleza de los objetos enfrentados crean la figura retórica de la *antítesis*. Si consideramos una perspectiva textual mayor, la acción detallada de coger un objeto extintor se opone a la acción detallada de coger un objeto inflamador (el cargador de mecheros del plano 1).

(IR < > SR) < > Os : antítesis

-En el plano 4 aparece la figura del hombre con el extintor (el Padre). En el plano 5, con un encuadre más corto (S-c [escala]), la imagen de su fisonomía (IR) ya es recordable. Se produce la función *fisonómica* que presenta al personaje.

S-c [escala] < > IR

-A la presentación del personaje del Padre se asocian, para añadir marcas a su caracterización, el código cultural de la vestimenta (Cc [atuendo]) y el reflejo vocal de esfuerzo por la carrera (RV). La camiseta interior que viste suele asociarse a una clase social baja; mientras que la respiración esforzada es propia de un hombre mayor o enfermo. Constituyen función *calificativa* con la imagen del personaje (IP).

IP < > (Cc [atuendo] + RV)

-En el plano 4 comienza la *representación* de la persecución, a través de la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR) y las imágenes, ya contextualizadas de los personajes (IP). Se articula en varios planos (hasta el final de la panorámica horizontal del plano 10) que se suceden con rapidez, montados por corte. La música, constituida por acordes rítmicos, aumenta su textura mediante la adición de nuevos timbres, así como su velocidad, contribuyendo (por la coloración mencionada) a crear un dinamismo acorde con la persecución.

IP < > IR < > SR

-La numeración escrita que aparece en los planos 4 y 5 se asocia con la representación, y su sentido ('número de orden de edificio en la acera izquierda de la calle') está interiorizado en los conocimientos pragmáticos del espectador. Su presencia en los dos planos sirve para evidenciar la isotopía de las imágenes. La numeración iterada completa función de *cohesión*.

-Nºe [iteración] + Configuración

-El plano 6 actualiza el punto de vista del hombre en camiseta (el Padre). Las imágenes contextualizadas del contenedor (IE) y del chico (IP), la mirada de ese personaje (Cs), el acercamiento del encuadre (S-c [movimientos]) y la interpelación *off* (LVO) del hombre construyen el sentido de *ocularización* interna primaria. El espectador infiere que el hombre que ha visto correr con un extintor va a sofocar el fuego prendido por el chico; el movimiento acerca el punto de vista al lugar donde está el joven; este mira hacia la zona del punto de vista; y el grito evidencia la presencia incorpórea (porque vemos por sus ojos) del otro personaje.

(IP < > Cs) + IE + S-c [movimientos] + LVO [off]

-El hombre, que parecía salir para apagar el fuego, choca con el contenedor, deja caer el extintor y sigue tras el joven gritándole (planos 8 y 9). IR, SR, imagen del personaje (IP), del espacio y los objetos (IE) y lenguaje verbal (LVO) se asocian aquí para *representar* estas acciones.

IP < > IR < > SR < > IE < > LVO

-El choque físico del hombre con el contenedor y la negación de la expectativa (el personaje no extingue el fuego), pueden activar la inferencia de un sentido de *connotación*. Sentido que será colmado por la comprensión global del segmento: 'el Padre tira por tierra los planes de Jorge'. Tanto el encontronazo como la no extinción del fuego son elementos *alotópicos*, desviaciones que activan la lectura connotativa, pero el primero se articula por la configuración de los códigos, mientras el segundo

depende de las expectativas creadas en la interpretación y negadas por el texto, de ahí que esa negación de expectativas se consigne entre llaves en la formulación.

(IP <> IR <> SR) + {ruptura de expectativas} : metáfora

-Al final de la persecución (plano 10), la inclinación del Padre y su fuerte respiración, es decir, los gestos (Cs) y los reflejos vocales (RV) indican la extenuación del personaje, en relación con su imagen contextualizada (IP). Esta función *indicativa* continúa cuando se incorpora y anda con dificultad hasta el muro.

IP <> (Cs + RV)

-En este plano 10, los movimientos de panorámica vertical (S-c) que siguen la inclinación y la incorporación del personaje resaltan su estado de agotamiento. La música (M), que ha cambiado la textura profusa y el ritmo dinámico por una línea melódica delgada y grave, contribuye a destacar el agotamiento, con el añadido de la coloración fatalista que aporta. Función de *subrayado*.

(IP <> (Cs + RV)) + (S-c [movimientos] + M)

-En el plano 11 hay suspensión de la música para centrar la atención en el diálogo que se establece entre los personajes. La conclusión momentánea de la melodía fatalista, que reaparecerá más tarde, da paso a un nuevo bloque en el que, a través del diálogo, el texto ofrece la información esperada por el espectador con respecto a la identidad, intención y relación de los personajes. La interrupción musical pone fin a 'la persecución' e inaugura 'el diálogo'. Función de *puntuación*:

M [suspensión] + Configuración

-En los planos del 11 al 20 se *representa* la situación de diálogo entre los dos personajes por la asociación de sus respectivas imágenes contextualizadas (IP), el lenguaje verbal que emiten (LVO), la imagen y los sonidos representacionales que recrean el espacio y el ambiente nocturno (IR y SR) y, en los momentos en que el personaje que habla no está presente en campo, por su voz contextualizada y reconocible (VP).

IP <> LVO <> IR <> SR <> VP

-El diálogo se produce en una situación proxémica de separación física de los personajes por causa del muro (lo cual se muestra explícitamente en el *plano cenital*, número 15, figura 24). El código proxémico (Px) y el espacio ya contextualizado (IE) se asocian a la representación del diálogo para *calificar* ese acto de comunicación como dificultoso, difícil de realizar.

(Representación [diálogo]) <> (Px <> IE)

-En la mayoría de los encuadres que muestran el diálogo, según la proxémica, el punto de vista se sitúa en la zona de distanciamiento interpersonal íntima de los personajes. En esta zona tienen lugar los actos amorosos, de afecto o de confidencia. El espectador modelo comprende que lo que dicen los personajes tiene gran importancia para ellos y está directamente relacionado con sus sentimientos verdaderos: interpreta que el diálogo se caracteriza por la sinceridad de los personajes. Este sentido proxémico del espectador con respecto al discurso se articula, en cada caso, por la relación del encuadre en primer plano (S-c [escala]) y la imagen del personaje (IP). Función de *lectoproxémica*:

S-c [escala] <> IP

-El lenguaje verbal (LVO) del hombre diciendo /Jorge/, en el plano 11, y el gesto de atención (Cs) del personaje del chico (IP), en el plano 12, se asocian en la **nominación** de este personaje como 'Jorge'. Al mismo tiempo esta función asegura la **cohesión** discursiva entre dos encuadres que actualizan espacios diferentes, uno de ellos nuevo para el espectador.

LVO < > (IP < > Cs)

-En el plano 12, se articula la **representación** del estado y la acción de Jorge de levantarse, por la asociación interdependiente de IP, IR y SR.

IP < > IR < > SR

-Antes de confirmar su nombre (plano 13), Jorge no contesta a la pregunta del otro personaje, que tiene que repetirla. La iteración del lenguaje verbal (LVO) se asocia al silencio del personaje presente para **indicar** las dudas que este tiene ante la perspectiva de declararse. Esta función tiene carácter de determinación, pues es necesaria la presencia de la locución repetida para que el silencio de Jorge adquiera el sentido de la indicación.

-(IP < > {silencio}) > LVO [iteración]

-La contestación informa de la identidad del chico al hombre que lo persiguió y confirma, al espectador, que se llama Jorge. El lenguaje verbal (LVO) que emite el personaje (IP) ancla la nominación articulada en los planos 11 y 12. Función de **anclaje**:

(Nominación) > (IP < > LVO)

-En el plano 14, lenguaje verbal oral (LVO), imagen de personaje (IP) y gesto (Cs) se relacionan en función **indicativa** de la decepción del hombre, tras escuchar la confirmación de que el chico es Jorge.

IP < > (LVO + Cs)

-El espectador infiere una relación **causal** entre la confirmación de la identidad de Jorge y el lamento que indica la decepción del hombre.

(IP < > (LVO + Cs)) > (IP < > LVO)

-Durante la escena de diálogo se actualiza alternativamente el **fuera de campo** del otro lado del muro. En los planos 12, 17 y 19 el lenguaje verbal (LVO) no se corresponde con la voz del personaje presente, y en el 13 se articulan sendas locuciones de Jorge y el Padre, pero solo la imagen del primero de ellos. Sin embargo, sus voces (VP), de timbres marcadamente diferenciados, se hacen reconocibles por el espectador desde sus primeras intervenciones. El discurso alterna las imágenes de los personajes en espacios que define contiguos y evidencia la separación entre ellos. Así, el fuera de campo se precisa por el contexto: la presentación del espacio marcado por el muro (IE), la situación de cada personaje (IP) y la cohesión entre los planos 11 y 12. Esta combinación de locución *off* e imagen del receptor permite, en el diálogo, mostrar los efectos del acto de comunicación en el personaje que escucha.

(V P < > LVO) > Configuración [contexto]

-El encuadre cenital (S-c [angulación]) del plano 15 (figura 24) constituye una **alotopía** o desviación que induce al espectador a inferir algún sentido de connotación. El punto de vista se sitúa en un lugar inusual, evidenciando la separación proxémica (Px) de los personajes sobre la que se instituye el significado connotado. Además,

aunque se ha colocado sobre el eje, la posición relativa de los personajes parece haberse invertido. Nace así una *metáfora* en la que la separación física evidente se interpreta como separación moral y psicológica de los personajes. Función **connotativa**:

S-c [angulación] + Px : metáfora

-En este plano 15 (figura 24), el código proxémico pone en evidencia la separación física de los personajes, pero también la mínima distancia que existe entre ellos: si no existiese el muro, podrían tocarse. Esto se confirma cuando la mano de Jorge se apoya en el muro, justo en el mismo punto en que lo hace, al otro lado, la del hombre. Se produce así otra *alotopía*, y sobre la acción de la mano, representada por IP e IR, y la situación proxémica (Px), tanto denotada como metafórica, se instituye función **connotativa** para construir una *antítesis*. La relación entre los personajes es de separación, pero algún vínculo existe entre ellos: ‘están separados en intenciones pero unidos por sentimientos’.

[Jorge se apoya en el muro] (IP < > IR) < > (S-c [angulación] + Px) : antítesis

-A partir del plano 15, el personaje de Jorge expresa a través del lenguaje verbal oral (LVO) sus motivaciones. La palabra cumple aquí su misión de relevo con respecto a la imagen, el lenguaje verbal se une a la configuración en función de **información** para aportar datos pertinentes en el desarrollo del relato: intención de marchar, necesidad vital, referencia a la portería, y relación paterno-filial de los personajes. En el plano 18, esta función produce la **nominación** del personaje del hombre: Jorge le llama /Papá/. El personaje ya es el ‘Padre de Jorge’.

LVO + Configuración

-En el plano 18, los gestos (Cs) y los reflejos vocales (RV) de sollozo que se relacionan con la imagen de Jorge (IP) en función **indicativa**, confirman la sinceridad de sus palabras (‘Jorge siente de verdad tener que irse’). Esta indicación está en consonancia con el sentido de sinceridad sugerido por la función de lectoproxémica que, recordemos, depende aquí de la gran escala del encuadre.

IP < > (Cs + RV)

-En el plano 19, Jorge pregunta, fuera de campo, si el padre entiende su necesidad de marchar, mientras el Padre asiente levemente. El lenguaje verbal oral (LVO) y la cinésica (Cs) se asocian de forma interdependiente para **indicar** un aspecto psicológico: el Padre comprende, a pesar de todo, que el hijo quiera marchar. Esta función se produce por la economía discursiva que articula el diálogo por combinación de campo y fuera de campo, y que permite mostrar los efectos del acto comunicativo en el personaje que escucha.

Cs < > LVO [off]

-En el plano 20, se oye el sonido de un golpe (SR) mientras se muestra la imagen de Jorge (IP) junto al muro (IE). La ausencia de la fuente y el gesto de Jorge (Cs), que levanta la mirada justo cuando el sonido se produce, actualizan el **fuera de campo**. La articulación del diálogo actualiza alternativamente el espacio fuera de campo, pero ahora se trata de sugerir una acción desconocida y pulsar el interés del espectador. Los fúntivos de esta función son: el sonido *off* y la constelación de semias que fija su ubicación fuera de campo, porque evidencia la ausencia de fuente sonora y el efecto de atención en el personaje:

SR > (IR + (IP < > Cs))

-De manera más concreta, el sonido fuera de campo (SR [off]) se asocia a la imagen del personaje (IP) y al gesto cinésico (Cs) para actualizar *auricularización* interna. La falta de información sobre la fuente del sonido y el gesto de atención de Jorge evidencian la restricción del punto de escucha a nivel del personaje.

SR [off] < > (IP < > Cs)

-Por otro lado, también en este plano 20, la interpelación de Jorge (“¿Papá?!”) y el silencio del Padre marcan la suspensión del diálogo. La acción sugerida en fuera de campo y la suspensión del diálogo generan *expectación* en el personaje de Jorge y en el espectador. La expectativa se orienta a la suposición de que algo le ha ocurrido al Padre, pues el espectador tiene datos de su estado físico que le llevan a inferir este sentido. La fórmula de esta función sería:

SR [off] + (IP < > LVO < > {silencio})

-En el plano 21, imagen de personaje (IP), del espacio (IE), imagen representacional de los movimientos (IR) y los sonidos producidos (SR) se asocian de forma interdependiente para *representar* la acción de Jorge de saltar el muro y socorrer al Padre.

IP < > IR < > SR < > IE

-En este plano 21, el movimiento de encuadre (S-c) que sigue la acción del personaje mantiene, en un primer momento, la expectación por la acción sugerida anteriormente fuera de campo. Pero la subida hasta la *angulación* cenital trasciende el mero seguimiento y activa una lectura connotativa, a la que contribuye el resurgir de la melodía fatalista (M). Se trata de una *alusión* al seguimiento de la figura de espaldas de Jorge en el plano 1, cuando el personaje se disponía a simbolizar su marcha. Los dos encuadres de seguimiento tienen ciertas similitudes que permiten su asociación: personaje, composición y pulsión de expectativas, además del movimiento. Esta alusión a la acción de ‘partida’ satura la representación del segundo salto con un sentido de ‘vuelta’. El propio espacio del muro se convierte en límite simbólico entre la vida que Jorge quiere llevar y la que desea dejar atrás: lo ha saltado hacia delante tras la persecución, pero ahora vuelve a saltarlo hacia atrás. Así pues, tenemos una función *connotativa*, activada por un s-código y la música sobre la representación, que a partir de una alusión constituye una *metáfora*.

(IP < > IR < > SR < > IE) + (S-s [movimientos] + M) : alusión y metáfora

-La música (M), que ha resurgido en este plano 21, remite al momento anterior donde su presencia coloreó de fatalismo y subrayó el agotamiento del Padre al llegar al muro. Entra en función *deíctica* o *deixis* con la indicación subrayada de aquel hecho. Al remitirse al momento en que el padre mostraba su fatiga, la música acentúa el pesimismo de la expectativa.

M > (IP < > (Cs + RV))

-La postura del Padre tendido en el suelo denota su estado de colapso. Imagen de personaje (IP) y código cinésico (Cs) se asocian en esta función *indicativa*.

IP < > Cs

-La indicación anterior **ancla** el significado de la acción en fuera de campo del plano 20. Se confirma la expectativa generada tanto en el personaje de Jorge como en el espectador.

SR [off] > (IP < > Cs)

-El lenguaje verbal oral (LVO) y los reflejos vocales (RV) de Jorge, que llama insistentemente a su Padre mientras solloza, **califican** la situación de grave.

([Iteración] LVO + RV) < > Configuración

-El fundido (visual y sonoro), además de la relación de puntuación con su inverso del principio, centra la atención en los reflejos vocales (RV) de la respiración última. La ausencia de otra información hace más perceptible ese sonido. Función de **subrayado**:

RV + S-c [transiciones]

-Los reflejos vocales (RV) sobre el negro corresponden a la respiración del Padre. Función **indicativa** de que el Padre sigue vivo. El sentido depende aquí de la inferencia que realiza el espectador para asociar el reflejo vocal con el personaje, a partir de la información contextual de que dispone.

RV < > Configuración [contexto]

Efectos semántico-narrativos.-

-Focalización:

El relato despliega la información a través de una focalización espectral. Al comienzo, el espectador cuenta con menos información que el personaje de Jorge, aunque el seguimiento de su figura de espaldas provoque cierta identificación. Pero enseguida, a partir del plano 3, el espectador tiene acceso al conocimiento de la acción de otro personaje antes que el joven, mediante encuadres que implican una ocularización igualmente espectral.

Este tipo de focalización, especie de sustitutivo de la focalización cero que el sistema expresivo cinematográfico pueden articular, concede al espectador la sensación de descubrir los elementos de la historia por sí mismo, aunque ese conocimiento es otorgado siempre por el sujeto de la enunciación.

Varios movimientos de encuadre del segmento (en los planos 1, 4 y 21) introducen el punto de vista (el del espectador) en el espacio de la diégesis, lo que favorece esta focalización. Así mismo, la escena del diálogo pone de manifiesto el conocimiento del espectador de los dos lados del muro; y el encuadre cenital del plano 15 explicita la ventaja perceptiva del espectador sobre los personajes. Se puede decir que la ocularización espectral tiene como consecuencia la sensación de acceso directo al saber de la historia por parte del espectador.

Los momentos en que los personajes se erigen como fuentes primarias de la percepción, ocularización del Padre y auricularización de Jorge, no merman esa superioridad cognitiva, pues en el primer caso, la información del encuadre subjetivo ya

es conocida por el espectador, y en el segundo, la información escuchada se obtiene al mismo tiempo que el personaje.

No obstante, la presencia del sujeto de la enunciación se deja entrever en el movimiento de alejamiento y la coloración musical del plano 2, si entendemos la música como comentario de la acción ‘Jorge ha prendido fuego al contenedor’, correspondiente a la función evaluativa del narrador. O bien, si se interpreta el alejamiento como una anticipación simbólica de la frustración de las intenciones del personaje.

-Personajes:

En este segmento inicial aparecen dos de los personajes más importantes del relato: Jorge, el *héroe* de la historia, el *actor-sujeto* que se propone tener una vida mejor; y su Padre, que se constituye en *oponente*, si bien es verdad que de forma involuntaria, debido a la enfermedad que padece y que obliga al hijo (“siete años después”) a seguir en la portería para hacerse cargo de su cuidado.

La presentación fisonómica de ambos se produce después de comenzadas las acciones que realizan. Este aspecto incide en la expectación del lector, deseoso de poder identificar al sujeto de la acción, sobre todo en el caso de Jorge. De esta forma, el espectador está predispuesto a recibir la información que asimilará rápidamente. La presentación del Padre es menos efectiva, por la escala menor del encuadre y el movimiento del personaje. Aunque su condición dramática se afianza, además de por la acción de correr a apagar el fuego, por convertirse en sujeto de ocularización interna, y por las marcas que le califican desde el principio, por medio de la vestimenta y los reflejos vocales.

El código cultural de la vestimenta caracteriza de forma evidente al personaje del Padre. Sin embargo no es tan claro en el caso de Jorge, aunque bien podría interpretarse un ‘carácter juvenil’ en su forma de vestir.

A través del lenguaje verbal de la acción de diálogo se identifica con un nombre cada uno de estos personajes, a la vez que se informa de la relación familiar que los une. Al mismo tiempo, la situación en que se da el diálogo connota la diferencia generacional, psicológica y de expectativas vitales que los separa.

Las acciones inciden, naturalmente, en la caracterización de los personajes. En este punto hay que destacar la aportación del código cinésico en varios momentos:

-El gesto de seriedad de Jorge frente al fuego trata de disolver la interpretación con sentido de vandalismo de la acción y, por consiguiente, la calificación del personaje como ‘gamberro’.

-El leve asentimiento del Padre le marca como ‘comprensivo con los deseos y necesidades de su hijo’.

-Los sollozos de Jorge al disculpar su necesidad de marchar son marca de ‘sinceridad’. (En este caso, se han asociado cinésica y reflejos vocales).

-Acción:

Además de la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR), otros códigos sirven a la actualización de las acciones:

- Código cultural del trabajo en la recogida de basura.
- Objetos significantes que ‘son cogidos para realizar otra acción’.
- Cinésica, en las acciones que muestran el lamento, la comprensión y el agotamiento del Padre (en este último caso en asociación con reflejos vocales y s-código del movimiento de encuadre).

La música incide en la presentación de las acciones, mostrando distintas formas de participación narrativa:

- En el comienzo marca un compás de espera.
- Aporta su capacidad expresiva coloreando de gravedad la acción de coger el cargador de mecheros.
- El efecto de gradación y clímax musical anticipa la deflagración; la suspensión subsiguiente, la resalta.
- Los valores dinámicos de la música sirven al ritmo de la persecución.
- En la acción del agotamiento del Padre, la expresividad musical fatalista tiene cierto poder de anticipación. El colapso final del personaje lo confirma mientras la misma música remite al momento anterior.

La acción de diálogo es fundamental para la comprensión del texto. El lenguaje verbal toma el protagonismo de la representación y proporciona informaciones esenciales para la historia. IR, SR, cinésica, proxémica y reflejos vocales crean y califican la situación de diálogo, sobre la que se superponen sentidos connotados.

La acción del segmento con más incidencia en el desarrollo del relato se actualiza en fuera de campo. Nos referimos al colapso del Padre, que determina su postración posterior y la frustración de los deseos de Jorge. La acción aparece percibida por auricularización del personaje de Jorge, y da pie a la actualización del encuadre final del segmento.

-Espacio:

El espacio de la acción, presentado por IR, lo constituyen lugares cercanos a un edificio de viviendas. El lenguaje verbal informa de que los personajes ocupan la portería del edificio, el Padre trabaja de portero, lo que da un sentido más concreto al espacio, como propio de los personajes.

Algunos elementos del espacio adquieren claros sentidos connotados:

- El contenedor en llamas, por la deflagración resaltada y su persistencia.
- El muro separador, sobre todo, por el encuadre cenital del plano 15 (figura 24) y la representación del segundo salto de Jorge en el plano 21

-Tiempo:

El tiempo de la historia es lineal y coincidente con el de la representación discursiva. Este segmento está conformado, pues, como *secuencia crónica*.

La hora del día, la noche, se muestra por IR.

El lugar cronológico dentro del relato viene determinado por el lenguaje verbal escrito del rótulo posterior al segmento prólogo.

Implicaciones pragmáticas.

-Interpretación activa:

El texto requiere la participación activa del espectador en su interpretación. Para ello pone en funcionamiento dos mecanismos narrativos:

-La focalización espectral, que parece introducir literalmente al lector en el espacio diegético.

-La generación de expectativas en varios momentos de la secuencia:

- Qué va a hacer la figura de espaldas
- Quién toma el extintor
- Suposición de la intención de apagar el fuego
- En qué puede terminar el agotamiento del hombre mayor
- Qué relación tienen los personajes
- Qué ha pasado en el lado del muro del Padre

-Información pragmática:

En esta situación, el texto propone semas que el espectador reconoce e interpreta merced a su aprendizaje dentro del ámbito social:

- Códigos culturales (trabajo, atuendo)
- Objetos significantes (cargador de gasolina, extintor)
- Numeración de los edificios

La información pragmática general del espectador debe permitirle comprender qué es una “portería” y, a partir de ahí, inferir que el Padre trabaja como conserje de un bloque de vecindad y que habita, con su hijo, una vivienda propiedad de los vecinos, posiblemente en el semisótano del edificio.

La información pragmática contextual, proporcionada por el mismo texto, sirve para suponer el colapso del Padre actualizado fuera de campo, y para inferir, a partir de los reflejos vocales de la respiración sobre el negro final, que este personaje sigue vivo. Sólo se ha significado, hasta ahora, la respiración del Padre (en su esfuerzo al correr y en su agotamiento), justo el personaje que yace en el suelo.

-Desviaciones:

Así mismo, el autor propone ciertas desviaciones de la literalidad de los códigos para que el espectador, a partir de sus conocimientos sobre ellos, infiera los sentidos connotados. Son ejemplos: el plano cenital (figura 24), el detalle y el paralelismo de las acciones con objetos significantes, el incomprensible tropiezo del Padre con el contenedor, o la casual coincidencia de las manos apoyadas en el muro.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (32)

Auricularización:

-SR [off] <> (IP <> Cs) = *Jorge escucha el golpe que se produce al otro lado del muro*

Calificación:

-IP <> (Cc [atuendo] + RV) = *el Padre viste camiseta vulgar y le cuesta correr*

-(Representación [diálogo]) <> (Px <> IE) = *el diálogo es dificultoso, a causa de la separación que provoca el muro*

-([Iteración] LVO + RV) <> Configuración = *el colapso del Padre es grave*

Cohesión:

-LVO <> (IP <> Cs) = *Jorge atiende cuando le han llamado por el nombre en el plano anterior*

Connotación:

-(IR <> SR) <> Os : antítesis = *fuego y extintor son contrarios*

-[Jorge se apoya en el muro] (IP <> IR) <> (S-c [angulación] + Px) : antítesis = *los personajes separados en intenciones y unidos en sentimientos*

F. Fisonómica:

-S-c [escala] <> IR = *imagen signo del personaje de Jorge*

-S-c [escala] <> IR = *imagen signo del personaje del Padre*

Fuera de campo:

-IR <> SR [síncresis] = *la asociación entre sonido e imagen actualiza las acciones fuera de campo: abrir el contenedor, rociarlo de gasolina para mecheros, sacar unas cerillas y encender una*

Indicación:

-IP <> Cs = *Jorge no ha prendido fuego al contenedor por gamberismo*

-IP <> (Cs + RV) = *extenuación del padre al final de la persecución*

-IP <> (LVO + Cs) = *lamento del Padre al saber que el perseguido es Jorge*

-IP <> (Cs + RV) = *los sollozos de Jorge indican que sus palabras son sinceras*

-Cs <> LVO [off] = *el Padre comprende las intenciones de Jorge (asiente a la pregunta del chico)*

-IP <> Cs = *la posición del padre tendido en el suelo denota su colapso*

-RV <> Configuración [contexto] = *la respiración sobre el negro final indica que el Padre está vivo*

Nominación:

-LVO <> (IP <> Cs) = *el chico se llama Jorge, pues atiende a ese nombre*

Lectoproxémica:

-S-c [movimientos] <> IP = *el movimiento de encuadre provoca un alejamiento del espectador con respecto al personaje (plano 2)*

-S-c [escala] <> IP = *el punto de vista se sitúa en la zona proxémica íntima de los personajes durante el diálogo, por lo que el espectador infiere la sinceridad del mismo*

Puntuación:

-S-c <> S-c [transiciones] = *los fundidos acotan el segmento textual*

Representación:

-Cc [trabajo] <> SR = *pasa el camión de la basura y un operario la recoge*

-Os <> IR = *el chico coge el cargador de mecheros de su bolsillo*

-IR < > SR [síncresis] = *la figura del chico avanza hasta el contenedor, lo abre, lo rocía de gasolina para mecheros, saca unas cerillas y enciende una*
 -(IR < > SR) < > S-código [movimientos] = *deflagración en el contenedor*
 -Os < > IR < > SR = *una mano (del Padre) coge el extintor*
 -IP < > IR < > SR = *el Padre persigue a Jorge*
 -IP < > IR < > SR < > IE < > LVO = *el Padre choca con el contenedor y sigue la persecución*
 -IP < > LVO < > IR < > SR < > VP = *situación de diálogo*
 -IP < > IR < > SR = *Jorge, que estaba sentado, se levanta*
 -IP < > IR < > SR < > IE = *Jorge vuelve a saltar el muro para socorrer a su Padre, tendido en el suelo*

Valorización:

-S-c [movimientos] < > Os = *la panorámica centra la atención sobre el cargador de mecheros*

Determinaciones. (10)

Anclaje:

-(S-c < > S-c [transiciones]) > LVE = *anclaje de los fundidos como principio y fin del segmento por el rótulo sobreimpreso, tras el segmento analizado*
 -Configuración > LVE = *el segmento es un prólogo siete años antes*
 -[Síncresis] (IR < > SR) > (IR < > SR) [deflagración] = *el fuego confirma que el personaje se proponía quemar el contenedor.*
 -(Nominación) > (IP < > LVO) = *la primera locución de Jorge confirma su nombre*
 -SR [off] > (IP < > Cs) = *el colapso del hombre produjo el sonido del golpe fuera de campo*

F. Causal:

-(IP < > (LVO + Cs)) > (IP < > LVO) = *el Padre se lamenta por confirmar que el chico es Jorge*

Deixis:

-M > (IP < > (Cs + RV)) = *la música del último encuadre remite a la acción anterior de la extenuación resaltada del Padre*

Fuera de campo:

-(VP < > LVO) > Configuración [contexto] = *el contexto precisa la ubicación fuera de campo de algunas locuciones durante el diálogo*
 -SR > (IE + (IP + Cs)) = *suenan golpes fuera de campo*

Indicación:

-(IP < > {silencio}) > LVO [iteración] = *Jorge duda si declara que es él*

Constelaciones. (19)

Cohesión:

-Nºe [iteración] + Configuración = *el número 17 aparece en dos planos contiguos*

Coloración musical:

-M + Configuración = *la música aporta su expresividad a los distintos momentos de la configuración*

Connotación:

-M + Configuración : gradación y clímax = *el aumento de la intensidad y el ritmo musicales anticipan la acción de la combustión del contenedor*
 -(IR < > SR) + Configuración : símbolo = *fuego, símbolo de purificación*
 -S-c [movimientos] + M : metáfora = *el alejamiento del punto de vista con respecto al personaje puede ser un presagio de la frustración de sus intenciones*
 -(IP < > IR < > SR) + {ruptura de expectativas} : metáfora = *el Padre tira por tierra los planes de Jorge*

-S-c [angulación] + Px : metáfora = *existe separación psicológica entre los personajes*
 -(IP < > IR < > SR < > IE) + (S-s [movimientos] + M) : alusión y metáfora = *la marcha de Jorge se frustra, renuncia a sus intenciones*

Expectación:

-(IR < > SR) + M + S-c [movimientos] = *la configuración durante el seguimiento de la figura de espaldas aumenta la expectación*
 -SR [off] + (IP < > LVO < > {silencio}) = *el golpe fuera de campo y la suspensión del diálogo crean expectación*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo aporta información crucial para la historia (en particular, las explicaciones de Jorge)*

Nominación:

-LVO + Configuración = *Jorge llama Papá al otro personaje*

Ocularización:

-(IP < > Cs) + IE + S-c [movimientos] + LVO [off] = *actualización del punto de vista del Padre (plano subjetivo)*

Puntuación:

-S-c [movimientos] + Configuración = *la panorámica horizontal del plano 1 explicita la sucesión de las acciones*
 -M [suspensión] + Configuración = *la suspensión musical da paso al diálogo*

Subrayado:

-(Os < > IR) + (S-c [escala] + M) = *encuadre de detalle y música resaltan la acción de coger el cargador de mecheros*
 -(IR < > SR < > S-c) + M [suspensión] = *la pausa musical realza la deflagración*
 -(IP < > (Cs + RV)) + (S-c [movimientos] + M) = *las panorámicas y la música grave resaltan la extenuación del Padre*
 -RV + S-c [transiciones] = *el fundido final suspende la configuración, salvo los reflejos vocales de la respiración del Padre, que se hacen más perceptibles*

-Tipos de función con más de una clase:

- Cohesión: interdependencia y constelación
- Connotación: interdependencias y constelaciones
- Fuera de campo: interdependencia y determinaciones
- Indicación: interdependencias y determinación
- Nominación: interdependencia y constelación
- Puntuación: interdependencia y constelaciones

Poética.-

-Connotación:

El film relata la historia de Jorge, un joven que trabaja de conserje, vive en la correspondiente portería, cuida de su padre impedido y acaba de obtener un título universitario a distancia, que le ha costado más tiempo del necesario.

El autor quiere explicar en este inicio las causas de la situación del personaje. Para ello estructura el segmento, entre dos fundidos, como una especie de prólogo cuya posición temporal especifica la mención escrita posterior.

La acción del segmento, lineal y de breve duración, culmina en el colapso del Padre, causa de su enfermedad y de la situación de Jorge “siete años después”. Pero el prólogo ha servido también para presentar, nombrar y comenzar a caracterizar a los personajes; para informar de su relación y de su ámbito; y para mostrar las intenciones de Jorge.

Para vehicular todos estos sentidos, el autor recurre, en gran medida, a la connotación:

- El fuego que Jorge provoca tiene aquí la acepción simbólica de la purificación y de la catarsis: el cambio vital que se propone el joven abandonando la portería.

- La planificación de la persecución, a base de cierta profusión cortes rápidos en consonancia con el ritmo, aumenta la presencia del contenedor en llamas que aparece una y otra vez, en el centro de cada imagen. Este aspecto abunda en el simbolismo y sirve para construir la metáfora del tropiezo del Padre con el contenedor.

- La antítesis de los objetos significantes expresa la diferencia de intereses de los personajes.

- El juego connotativo del encuadre cenital (plano 15, figura 24), que merece mención especial por la antítesis basada en el código de la proxémica, además de la separación de los personajes, expresa su amor mutuo.

- En este contexto, cabe una lectura circular del prólogo, apoyada en los seguimientos de la figura de Jorge (planos 1 y 21), como un viaje mínimo de ida y vuelta a la portería.

- Captura de la atención del espectador:

En el plano 1, los títulos de crédito distraen la atención del espectador. Pero la forma en que se representan las acciones mitiga el efecto del exceso de información:

- El texto se abre con un código cultural reconocible.

- La importante acción de coger el cargador se ofrece en detalle y coloreada por la expresividad musical.

- Las acciones representadas por la síncrexis generan interés en el espectador, por su asociación con la música y el encuadre de seguimiento. Además, tanto la acción detallada anterior como la deflagración (que la música anticipa) fijan el sentido de dichas acciones.

- Uso del fuera de campo:

La escena del diálogo se articula de manera tal que siempre se muestra el personaje más afectado por el acontecimiento:

- Petición de identificación y dudas de Jorge

- Lamento y escucha resignada del Padre

- Sollozos de Jorge

- Comprensión del padre

- Preocupación de Jorge al escuchar el golpe al otro lado del muro.

Para conseguirlo, se muestra un espacio a la vez que se actualiza otro en fuera de campo: el contexto aprehendido permite situar el muro como límite del campo; la cohesión entre la llamada y el gesto de atención especifica el espacio del otro lado; y el reconocimiento de las voces es posible porque aparecen por primera vez con su fuente en campo.

Proceso textual.-

-Progresión:

La coherencia textual de este segmento descansa sobre una serie de isotopías, así como sobre dos funciones de cohesión analizadas.

Entre las isotopías podemos distinguir tres clases:

-Espaciales:

- Continuidad espacial por los movimientos de encuadre en varios planos
- Objetos reiteradamente presentes: contenedor y extintor
- Espacio en torno al edificio
- Presencia del muro como límite del campo en el diálogo

-Temática: unidad y linealidad de la acción

-Pragmática: relación de finalidad extintor/fuego.

-S-códigos cinematográficos de la transmisión de las imágenes:

-Angulación:

- Los encuadres cenitales (plano 15 y 21) contribuyen al establecimiento de sentidos connotados.

-Escala de planos:

- Los detalles forman parte de la codificación de los objetos significantes y concentran la lectura en la acción que actualizan (función de subrayado)
- Los primeros planos de los personajes durante el diálogo articulan la segunda función de lectoproxémica.
- Incide en las dos funciones fisonómicas.

-Movimientos de encuadre:

-Travellings:

- Los seguimientos de la figura de Jorge inciden directamente en la creación de expectación.
- El seguimiento final, además, participa en la connotación.
- El alejamiento del plano 2 puede cargarse de un sentido moral negativo, correspondiente a la función evaluativa del sujeto de la enunciación. O bien entenderse como presagio metafórico de la frustración de las intenciones del personaje de Jorge: función connotativa.
- El mismo alejamiento del plano 2 participa en la primera función de lectoproxémica.
- El acercamiento subjetivo del plano 6 incide en la ocularización primaria.

-Panorámicas:

- Están implicadas en la significación las que siguen las acciones de la deflagración y el agotamiento del padre: funciones de representación y subrayado.
- Sirve para evidenciar la sucesión de las acciones y valorizar el objeto significativo del cargador, la horizontal del plano 1 (puntuación y valorización).

-La panorámica horizontal de la persecución está motivada por (y al servicio de) la acción.

-Transiciones:

-Los dos fundidos limitan el segmento prólogo (función de puntuación). Todas las demás transiciones son por corte (i.e. transición cero). La ausencia de otras transiciones explícitas simplifica la codificación y hace más evidente el sentido estructurante de los fundidos.

-El fundido final entra en función con los reflejos vocales del Padre al final del segmento

-Montaje: el montaje sigue el tempo de las acciones:

-Pocos planos y de larga duración durante la pensada y reposada acción inicial de Jorge.

-Profusión de planos rápidos para la persecución

-Alternancia equilibrada para seguir el ritmo del diálogo

-Vuelta a la duración relativamente larga en el plano 21 por paralelismo de los seguimientos de la figura de Jorge.

-Sistema:

A nivel narrativo, este prólogo logra presentar al personaje principal en el mundo en que vive y del que quiere escapar. La siguiente secuencia, que muestra a Jorge (“siete años después”) recogiendo la basura con un contenedor por las plantas del edificio, termina por calificar el mundo de la portería como bajo y servil (además de completar el sentido simbólico del contenedor en llamas del inicio).

A nivel del sistema semiótico en construcción, quedan sistematizadas las figuras y las voces como significantes de los personajes. Lo mismo se podría decir de la imagen del edificio, aunque hasta ahora su presentación haya sido de forma parcial.

Por otro lado, algunas fórmulas constructivas, bien porque se han repetido en el segmento con el mismo sentido, bien por su uso intencionado en la significación, podrían comenzar a llenar los distintos paradigmas que el proceso textual deberá completar. Nos referimos a la puntuación de los fundidos, los seguimientos del personaje, la lectproxémica o la expresividad musical.



Figura 24: Plano 15: encuadre cenital que activa la connotación.

Azul oscuro casi negro (2006) de Daniel Sánchez Arévalo.

Fuente: [DVD] Madrid. Sogepaq, 2006

4.1.3.-***Camino a la perdición (2002)*** de Sam Mendes.
(Focalización, enfoque selectivo, ralentización, final)

Años treinta, cerca de Chicago. Michael Sullivan es el hombre de confianza del irlandés John Rooney, el capo de una banda mafiosa. A pesar de ser un asesino, es un buen padre de familia, amante esposo y ferviente católico. Una noche de lluvia, Sullivan sale junto a Connor, el hijo de Rooney, a realizar un trabajito. El inocente primogénito de Sullivan lo observa todo. Asustado, Connor, decide acabar con él. Pero se confunde y asesina a la mujer y al pequeño de Sullivan. Destrozado y deseoso de venganza, Michael y su ya único hijo emprenden una peligrosa huida hacia Perdición, un pequeño pueblo costero donde esperan encontrar la paz.

(Fotogramas, 2015 a, Filmoteca: Camino a la perdición.)

Descripción semiológica.-

Analizamos nueve segmentos de este film.

1/ Segmento inicial con títulos de crédito

00: 00: 58 / 00: 04: 19

Plano 0:

Títulos de crédito sobre fondo negro. Se oye el rumor del mar. Tras el título del film, comienza a surgir la imagen del plano 1.

FUNDIDO DESDE NEGRO

-Imagen: *negro*

-Sonido:

-Sonido convencionalizado (SC): rumor del mar

Plano 1:

Fundido desde negro, *plano general* con *travelling* de acercamiento a *plano medio* de un niño, vestido con pantalones bombachos por debajo de la rodilla, con tirantes, calcetines largos y camisa; en una playa, de espaldas, frente al mar. Música. La voz de un chico explica: “Cuentan muchas historias sobre Michel Sullivan. Unos dicen que era un hombre bueno. Otros que no había en él ni una pizca de bondad. Pero una vez pasé seis semanas viajando con él, en el invierno de mil novecientos treinta y uno...”

FUNDIDO A BLANCO

“... Esta es nuestra historia.”

-Imagen:

-Imagen representacional (IR): chico de espaldas; playa, mar

-Código cultural del atuendo (Cc): moda infantil de época pasada

-S-código de movimientos de encuadre (S-c): acercamiento

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): locución

-Expresiones vocales del habla (EV): voz infantil

-Música:

-Música extradiegética: notas largas y de baja intensidad con timbre de cuerdas

- Sonidos:
 - Sonido representacional (SR): rumor del mar

Plano 2:

Gran plano general de un chico en bicicleta que desciende una colina nevada.

- Imagen: IR
- Música

Plano 3:

Plano general con travelling lateral de seguimiento del chico de la bicicleta avanzando, hacia la izquierda, entre una multitud de hombres que salen de su trabajo en las fábricas, hacia la derecha. Nieva. El chico lleva gorra, bufanda y abrigo. Títulos de crédito (hasta plano 29).

- Imagen:
 - IR: chico pedaleando; nieve; entorno industrial.
 - Código cultural laboral (Cc): salida de los obreros del trabajo
- Música:
 - La música gana en intensidad y presencia con la aparición de nuevos timbres que recuerdan la música y los instrumentos de viento tradicionales de Irlanda

Plano 4:

Plano americano con travelling de acercamiento del chico, de espaldas, entre los obreros, vendiéndoles periódicos que lleva en una gran bolsa colgada: agradeciendo la compra, voceando el precio y la noticia de un accidente laboral.

- Imagen:
 - Código cultural laboral (Cc [trabajo]): venta de periódicos; salida del trabajo
- Voz:
 - Lenguaje verbal oral (LVO): pregón de venta de periódicos
- Música

Plano 5:

Plano general del chico avanzando sobre la nieve con la bicicleta hacia el frente, cruzándose con hileras de obreros entre naves industriales.

- Imagen: IR, Cc [trabajo]
- Música

Plano 6:

Gran plano general del Chico alejándose en la bicicleta de una humeante fábrica.

- Imagen:
 - Imagen contextualizada de personaje (IP): Chico
 - IR
- Música:
 - Sigue la pieza musical, sin los timbres gaélicos, a cargo de la sección de cuerdas, principalmente

Plano 7:

Plano general corto, ligeramente *picado*, con *travelling* de seguimiento, del Chico de espaldas, circulando sobre su bicicleta entre los coches, sobre la calzada nevada.

-Imagen:

-IP: Chico

-IR: tráfico sobre la nieve

-Código cultural (Cc [espacios]): calle ambientada en los años treinta por los modelos de los automóviles

-Música

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): ruidos del tráfico

Plano 8:

Plano general, con *travelling lateral* hacia la izquierda, del Chico circulando entre el tráfico de una calle, y apartándose hacia una tienda a su derecha.

-Imagen:

-IP

-IR: movimiento y entorno

-Código cultural (Cc [espacios]): calle y tráfico ambientados en los años treinta

-Música

-Sonidos: SR

Plano 9:

Plano general, desde el interior de la tienda, del Chico que entra andando y deja su bolsa sobre el mostrador, tras el cual trabaja un hombre calvo.

-Imagen:

-IP

-IR: acciones de entrar y soltar la bolsa

-Códigos culturales:

-Cc [espacios]: tienda

-Cc [trabajo]: tendero

-Música

-Sonidos: SR

Plano 10:

Plano medio del Chico frente al mostrador, con el cuerpo de espaldas del tendero que saca periódicos de la bolsa y los cuenta, mientras el chaval se saca las monedas del bolsillo y las pone sobre la bolsa.

-Imagen:

-IP

-Imagen de actante (Iact): tendero

-IR: acciones de contar los periódicos y soltar el dinero

-Código cultural del dinero (Cc): monedas

-Música:

-Los timbres de cuerdas ceden protagonismo en la pieza musical al piano

-Sonidos: SR

Plano 11:

Plano medio de los dos, con el tendero de frente contando las monedas.

-Imagen: IP, Iact, IR

-Música

-Sonidos:

-SR: sonido de las monedas contadas (fuera de campo)

Plano 12:

Primer plano abierto del Chico bajándose la bufanda y mirando al tendero, que sigue contando el dinero y cuyo hombro ocupa la derecha del encuadre.

-Imagen:

-IP

-IR: acción de bajarse la bufanda

-Música

-Sonidos:

-SR: monedas (*off*)

Plano 13:

Plano medio de los dos (=plano 11). El tendero mira al Chico con gesto desconfiado, recoge los periódicos y se aleja de espaldas. El Chico aprovecha para coger un paquete azul de un expositor. El tendero vuelve y acciona la caja registradora.

-Imagen:

-IP, IR, Iact

-Cinésica (Cs): gesto del tendero

-Música:

-Sobre el piano y las cuerdas hace su aparición la flauta dulce, en principio con una larga nota

-Sonidos: SR

Plano 14:

Plano medio corto del Chico mirando hacia arriba

-Imagen:

-IP

-Cinésica (Cs): gesto de disimulo

-Música

-Sonidos:

-Sonido convencionalizado (SC): caja registradora (*off*)

Plano 15:

Plano medio del tendero, que deja dinero sonante sobre el mostrador, sin dejar de mirar al Chico, y de este, de espaldas, que da las gracias y se marcha.

-Imagen: IP, Iact, IR

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): el Chico: “-Gracias, señor Wyller”

-Sonidos: SR

Plano 16:

Plano general (=plano 9) del Chico saliendo de la tienda.

-Imagen: IP, IR, Cc [espacios]

-Música

-Sonidos: SR

Plano 17:

Plano general del Chico saliendo a la calle, junto a su bicicleta, poniéndose una pipa en los labios y sacando el paquete azul del bolsillo.

-Imagen:

-IP, Cc [espacios]

-IR: exterior; acción; pipa

-Imagen contextualizada de objetos y espacio (IE): objeto robado

-Música

-Sonidos: SR

Plano 18:

Plano general corto, ligeramente picado, con *travelling*, del Chico pedaleando hacia el frente por el centro de una calle, y fumando en pipa.

-Imagen: IP, IR, Cc [espacios]

-Música:

-Vuelven los timbres de reminiscencia irlandesa

-Sonidos: SR

Plano 19:

Gran plano general, con leve panorámica de seguimiento, del Chico en bicicleta avanzando hacia la izquierda delante de los edificios de la ciudad.

-Imagen: IP, IR, Cc [espacios]

-Música

-Sonidos: SR

Plano 20:

Plano general, con *travelling*, del Chico llegando a una casa rodeada de árboles, en medio de una explanada nevada. Un niño sale de entre los árboles y le tira una bola de nieve; el chico cae de la bicicleta y corre a esconderse.

-Imagen:

-IP

-IR: casa con jardín nevado; niño que lanza bola; caída del Chico

-Música

-Sonidos: SR

Plano 21:

Plano general del niño tirando otra bola de nieve.

-Imagen: IR

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): voz de esfuerzo del niño

-Música

-Sonidos: SR

Plano 22:

Plano general del Chico recibiendo el golpe de nieve y dejándose caer hacia atrás mientras lanza una bola. Se oye la risa de su contrincante.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto de caer como muerto del Chico

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): risas.

-Sonidos: SR

Plano 23:

Plano general del niño (=plano 21) recibiendo el impacto y tirándose a la nieve.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 24:

Plano medio de una mujer tras una ventana, mirando hacia el exterior y sonriendo. Se oyen las risas de los niños. Antes de apreciarse con nitidez el rostro de la mujer, en el cristal de la ventana se reflejan la explanada nevada y la bicicleta.

-Imagen:

-IR: mujer en la ventana

-Cinésica (Cs): sonrisa de la mujer

-Imagen del espacio y de los objetos (IE): a través del reflejo en el cristal, el jardín nevado y la bicicleta

-S-código de la profundidad de campo (S-c [profundidad]): enfoque selectivo (reflejos en la ventana – rostro de la mujer)

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): risas (*off*) de los niños

-Música:

-Los timbres de viento cesan y toman protagonismo las cuerdas

Plano 25:

Primer plano del Chico, tirado en la nieve y fumando su pipa. Algo le llama la atención y yergue la cabeza.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto de atención

-Música

Plano 26:

Plano general del Chico levantándose, escondiendo la pipa bajo su pie y componiendo una postura respetuosa. Un automóvil pasa por delante, en primer término.

-Imagen:

-IP

-Cs: postura de respeto

-IR: incorporación y ocultamiento; paso del automóvil

-Música:

-La línea melódica principal es tomada por el piano.

-Sonidos:

-SR: motor y rodar del automóvil

Plano 27:

Plano medio de la mujer en la ventana (=plano 24) revisando su peinado con una mano, sonriendo y volviéndose hacia el interior, mientras el coche se refleja en el cristal, primero desenfocado y, al final, con total nitidez.

-Imagen:

-IP, IR

-IE: espacio y automóvil reflejados en la ventana

-Cinésica (Cs): gesto de peinarse y sonrisa

-S-código (S-c [profundidad]): enfoque selectivo (mujer – reflejo del coche)

-Música

-Sonidos: SR

Plano 28:

Plano general del automóvil llegando hasta su garaje, mientras el niño corre detrás.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 29:

Plano medio, con *travelling* de alejamiento, del Chico mirando hacia la situación del garaje.

-Imagen:

-IP, Cs (mirada)

- S-código (S-c [movimientos]): alejamiento.
- Música

2/ El Chico llama a su Padre para cenar

00: 04: 56 / 00: 05: 54

Los dos niños que jugaban en la nieve son hermanos. Hacen deberes en la cocina mientras su Madre (la mujer que miraba por la ventana) prepara la cena. Parece que al Chico le cuesta la tarea. La Madre le acaricia, le promete que le ayudará con las matemáticas y le dice vaya a buscar a su padre.

Plano 30:

Plano general del Chico acabando de subir unas escaleras, avanzando unos pasos por un pasillo en penumbra, y deteniéndose.

- Imagen:
 - IP
 - IR: movimientos; espacio y su iluminación
- Música:
 - Música extradiegética de baja intensidad, notas largas y ritmo lento.
- Sonidos:
 - SR: pasos

Plano 31:

Plano americano del Chico, en primer término izquierda, parado de espaldas en el pasillo; al fondo, en un cuarto con la puerta entreabierta, el Padre se quita la corbata.

- Imagen:
 - IP
 - IR: pasillo y cuarto; figura del hombre moviéndose en la habitación.
- Música:
 - Una combinación de notas cortas con timbre de viento y sordina se eleva sobre la línea básica
- Sonidos:
 - SR: roce de la corbata

Plano 32:

Plano americano del Chico que avanza de frente unos pasos y vuelve a detenerse, mirando.

- Imagen:
 - IP, IR
 - Cinésica (Cs): mirada
- Música
- Sonidos:
 - SR: pasos

Plano 33:

Plano entero del Padre, enmarcado por la puerta entreabierta, sacándose objetos de los bolsillos y dejándolos sobre una cama.

-Imagen:

-Figura contextualizada (IP): Padre

-Música

-Sonidos:

-SR: ruidos de los objetos al caer

Plano 34:

Primer plano del Chico mirando hacia la habitación.

-Imagen:

-IP

-Cs: mirada

-Música

-Sonidos:

-SR: ruidos de objetos en la habitación (*off*)

Plano 35:

Plano detalle del cuerpo y las manos del Padre a la altura de la cama, del rosario que deja y de la pistola que saca y desarma.

-Imagen:

-IP, IR

-Objetos significantes (Os): rosario; pistola

-Música

-Sonidos: SR

Plano 36:

Primer plano del Chico (=plano 34) mirando.

-Imagen: IP, Cs

-Música

-Sonidos: SR (*off*)

Plano 37:

Plano entero del Padre (=plano 33) quitándose la chaqueta.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 38:

Plano americano del Chico avanzando unos pasos más, hasta *plano medio*, y entrando en una zona más iluminada del pasillo.

-Imagen:

-IP

- IR: movimientos; iluminación del espacio
- Música
- Sonidos: SR

Plano 39:

Plano detalle (=plano 35): el Padre sostiene la chaqueta en la mano, oye la voz del Chico llamándole y echa la prenda sobre los objetos de la cama. *Panorámica* ascendente hasta *plano medio* del padre quitándose el reloj y contestando, sin despegar los labios, con una señal gutural.

- Imagen: IP, IR
- Voz:
 - Lenguaje verbal oral (LVO): el Chico (*off*): “-Papá”
 - Señales vocales no lingüísticas (SV): contestación del Padre: sonido gutural
- Música
- Sonidos: SR

Plano 40:

Plano medio del Chico diciendo: “-A cenar”.

- Imagen: IP, IR
- Voz: LVO
- Música

Plano 41:

Plano entero (= 33 y 37) del Padre quitándose el chaleco, respondiendo con un escueto /gracias/ y desapareciendo en la habitación.

- Imagen: IP, IR
- Voz: LVO
- Música
- Sonidos: SR

Plano 42:

Plano general del Chico yéndose hacia la escalera. Al final del pasillo se vuelve para mirar hacia la habitación.

- Imagen:
 - IP, IR,
 - Cs: gesto de volverse a mirar
- Música
- Sonidos: SR

Plano 43:

Plano general del pasillo y de la habitación del fondo, vacíos.

- Imagen:
 - IR: ausencia
 - Imagen contextualizada del espacio (IE): pasillo y habitación
- Música

3/ En el velatorio, junto al féretro

00: 07: 15 / 00: 07: 59

Michel, que así se llama el Chico, acude con su familia a casa del capo John Rooney, al velatorio de uno de los suyos. Su Hermano pequeño no quiere acercarse al cadáver y se queda atrás con la Madre. Él y su Padre se arrodillan junto al ataúd abierto y rodeado de hielo.

Plano 44:

Plano medio de Michel y su Padre junto al féretro. El chico, en primer término, mira el hielo. Se oye la misma melodía del segmento anterior con ligeras variaciones.

-Imagen:

-IP

-IR: espacio interior; féretro rodeado de hielo

-Cinésica (Cs): postura de rezo; gesto de mirar de Michel

-Música:

-Música extradiegética conocida

-Sonidos:

-SR (*off*): goteo del agua

Plano 45:

Plano detalle del hielo, subjetivo de Michel, con *panorámica* descendente hasta el recipiente que recoge las gotas de agua de la fusión.

-Imagen:

-IR

-S-código (S-c): movimiento de encuadre simulador del recorrido de la mirada

-Música

-Sonidos: SR

Plano 46:

Plano medio (=plano 44): Michel mira a su Padre; este se acerca y le dice que el hielo conserva el cuerpo; e inclinan la cabeza en señal de rezo. Al poco, Michel levanta la cabeza y se yergue hacia el féretro.

-Imagen:

-IP

-IR: acercamiento del padre; incorporación de Michel

-Cinésica (Cs): mirada interrogativa de Michael; gestos de rezo

-Voz:

-LVO: contestación del Padre

-Sonidos: SR

Plano 47:

Primer plano de Michel asomándose al ataúd, con la sala desenfocada al fondo.

-Imagen:

-IP

- IR: Michel se asoma por encima del borde del ataúd
- Cinésica (Cs): mirada
- Música:
 - La pieza musical adquiere cierta solemnidad por la incursión de las cuerdas

Plano 48:

Plano detalle de la cara del muerto, con monedas en los ojos.

- Imagen:
 - IR: cadáver
 - Código cultural (Cc [ritual]): monedas en los ojos para pagar a Caronte
- Música

Plano 49:

Primer plano de Michel mirando (=plano 47)

- Imagen: IP, IR, Cs
- Música

Plano 50:

Plano medio (= 44 y 46): Michel todavía erguido; el Padre se santigua y él le imita.

- Imagen:
 - IP, IR
 - Cinésica (Cs): gesto religioso
- Música
- Sonidos: SR

Plano 51:

Plano americano de Michel y su Padre, de rodillas y de espaldas junto al féretro, levantándose. Se oye una voz que llama la atención de Michel.

- Imagen:
 - IP, IR
 - Cinésica (Cs): gesto de atención de Michel
- Voz:
 - Lenguaje verbal (*off*): alguien dice: “-¡Bien!”
- Música:
 - Fraseo musical conclusivo
- Sonidos: SR

Plano 52:

Plano americano de un hombre mayor (John Rooney) con los brazos abiertos, en medio del salón donde hay más gente, preguntando: “-¿Quién va a darle un abrazo a este viejo?”. Michel y su Hermano acuden riendo y le abrazan.

- Imagen:
 - IP: Michel y su Hermano
 - IR: hombre mayor; espacio con gente; movimiento de los niños

- Cinésica (Cs): gesto de brazos abiertos; abrazo
- Voz:
 - Lenguaje verbal oral (LVO): locución de John Rooney
 - Reflejos vocales (RV): risas
- Música:
 - Fraseo conclusivo y descenso de intensidad
- Sonidos: SR

4/ Durante el velatorio, Michel entra en el despacho del Señor Rooney

El Señor Rooney se ha llevado a los niños a jugar a los dados. Como ha perdido, le dice a Michel que para cobrar busque en su despacho, en el bolsillo de su chaqueta.

00: 09: 00 / 00: 09: 52

Plano 53:

Plano americano de Michel, desde el interior de una habitación, abriendo la puerta y entrando en la pieza. En primer término, echado y desenfocado, un hombre fuma mientras escucha un *swing* en la radio. (Es Connor Rooney). Intercambian saludos y hablan. Durante el diálogo Michel se muestra nervioso:

Connor: “-Hola”

Michel: “-Hola”

Connor: “-Dime: ¿cuál de los pequeños Sullivan eres?”

Michel: “-Michel, señor”

Connor: “-¿Señor? (*Ríe*) No tienes por qué llamarme señor. No soy tu padre”

Michel: “-No señor Rooney”

- Imagen:
 - IP
 - IR: figura desenfocada fumando; entrada de Michel; movimientos
 - Cinésica (Cs): postura y movimientos de Michel que denotan nerviosismo
- Voz:
 - Lenguaje verbal oral (LVO): saludos y diálogo
 - Reflejos vocales (RV): risas de Connor Rooney
- Música:
 - Música intradieética que suena en la radio
- Sonidos: SR

Plano 54:

Plano general del fumador echado en un sofá en el centro del despacho, diciendo: “-Lláname Connor. No. Lláname... Lláname Tío Connor”.

- Imagen:
 - IR: figura en el sofá fumando; espacio y muebles del despacho, entre los cuales hay un gran aparato de radio
- Voz: LVO
- Música

Plano 55:

Plano americano de Michel, plantado junto a la puerta y mirando hacia su derecha.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): mirada y postura nerviosa

-Música

Plano 56:

Plano general corto de una chaqueta sobre el respaldo del sillón junto a la mesa de despacho.

-Imagen:

-IR: parte del despacho donde se encuentra el escritorio

-Objeto signifiicante (Os): chaqueta

Plano 57:

Primer plano de Connor Rooney, en el sofá, con el cigarrillo en la mano y preguntando “-¿Qué quieres?”

-Imagen: IP, IR

-Voz: LVO

-Música

Plano 58:

Plano americano (=plano 55): Michel contesta, todavía nervioso: “-El Señor Rooney quiere su chaqueta”.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: LVO

-Música

Plano 59:

Primer plano de Connor (=plano 57) diciendo: “-¿Por qué no vuelves luego, eh? Estoy... ocupado”

-Imagen: IP, IR

-Voz: LVO

-Música

Plano 60:

Plano americano de Michel, diciendo nervioso: “-Sí... Señor”. Mientras se vuelve cabizbajo y se marcha.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos: SR

5/ El señor Rooney se dispone a dedicar unas palabras al muerto

00: 10: 01 / 00: 10: 22

Plano 61:

Plano general de un gran salón lleno de gente hablando, con el Señor Rooney, al fondo, alzándose físicamente sobre los demás, reclamando, y consiguiendo, la atención de todos: “-¡Hola! ¡Hola! Bienvenidos todos a mi hogar”.

-Imagen:

-IP: Señor Rooney

-Imagen contextualizada de actantes (Iact): asistentes al duelo

-IR: salón lleno de gente; personaje que se alza y habla

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): saludos iniciales y bienvenida del señor Rooney

-Expresiones vocales del habla (EV): murmullo general que cesa

-Sonidos: SR

Plano 62:

Plano medio de Michel apareciendo entre la gente, mirando y escuchando al Señor Rooney decir: “-Es bueno tener tantos amigos en esta casa, otra vez”. (Fuera de campo)

-Imagen:

-IP, IR, Iact

-Cinésica (Cs): mirada de Michel

-Voz:

-LVO

-Voz de personaje (VP): voz reconocible del Señor Rooney

Plano 63:

Plano americano del Señor Rooney, dirigiéndose a su audiencia: “-Desde que murió Mary..., en fin, solo quedamos...”

-Imagen: IP, IR, Iact

-Voz: LVO

-Sonidos:

-SR: roces y golpes en la chaqueta de los gestos del señor Rooney mientras habla

Plano 64:

Plano medio de Connor entre la gente (figura 25), escuchando a su padre, que continúa (fuera de campo): “-...mi hijo y yo vagando por estas habitaciones”

-Imagen:

-IP: Connor Rooney

-IR, Iact

-S-códigos [composición y profundidad]: imagen de Connor destacada

-Voz: VP, LVO

6/ Sacan del velatorio al hermano del muerto

00: 13: 01 / 00: 13: 59

Tras su particular elegía, que termina en brindis, el señor Rooney cede la palabra al hermano del muerto, Finn McGovern. Después de leer en un papel, Finn comienza a decir palabras desafiantes, pero Connor y el Padre de Michel (Mike Sullivan) evitan que prosiga y se lo llevan. Los asistentes aplauden y los músicos comienzan a tocar.

Plano 65:

Plano medio de Michel que intenta mirar qué pasa y se mueve entre la gente.

-Imagen:

-IP, Iact

-IR: movimientos de Michel entre las personas

-Cinésica (Cs): gestos de Michel buscando con la mirada

-Voz:

-Expresiones vocales (EV): murmullo general

-Música:

-Pieza musical intradieética, tradicional irlandesa, tocada por los músicos del evento

-Sonidos:

-Sonido convencionalizado (SC): palmadas a ritmo de la música

Plano 66:

Plano general picado de una fila de hombres, encabezada por el Señor Rooney, que se abre paso entre el gentío del salón. Entre ellos va Michel.

-Imagen: IP, IR, Iact

-Voz: EV

-Música

-Sonidos: SC

Plano 67:

Plano general a plano medio del Padre de Michel, Connor, Finn McGovern y otros, saliendo de la casa y aproximándose a un coche en primer término izquierda. Finn amenaza a Connor, mirándolo desafiante: “-Voy a enterrar a mi hermano y luego me ocuparé de ti”. El Padre de Michel lo aparta de Connor y hace que suba al automóvil, diciendo: “-Sí, Finn, claro. Te ocuparás de todos nosotros. Una vez hayas descansado”. Al fondo, en la portada de la casa, Michel y otros hombres miran la escena. El coche se marcha. Mientras, el Señor Rooney llega hasta su hijo y entablan el siguiente diálogo, en presencia del Padre de Michel (Mike Sullivan):

Señor Rooney: “-¿Se encuentra bien?”

Connor: “-¡Sí! Se encuentra bien. Ha bebido un poco. Hablaré con él”.

Señor Rooney: “-Llévate a Mike”

Connor: “No, papá, todo irá bien...”

Señor Rooney: (*interrumpiéndole*) “-Llévate a Mike contigo. Solo a hablar, nada más”

El Señor Rooney vuelve hacia la casa.

-Imagen:

-IP, Iact

-IR: espacio exterior, noche, automóvil, portada con escalinata de la casa; acciones

-Cinésica (Cs): mirada amenazante de Finn a Connor; mirada de Michel al fondo

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): amenaza de Finn McGovern a Connor; palabras del Padre de Michel empujando a Finn; y diálogo de los Rooney

-Música:

-Música intradiegetica del salón mitigada por la separación espacial, y que funde a silencio cuando comienzan a hablar los personajes

-Sonidos:

-SR: pasos sobre la nieve; portezuela y motor del automóvil

Plano 68:

Plano general, desde la situación de la portada, del Padre de Michel, Connor y el señor Rooney, mientras éste vuelve hacia la casa.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos:

-SR: pasos; tráfico lejano.

Plano 69:

Plano general de Michel y los hombres que están en la portada de la casa. El chico baja la cabeza y se dirige hacia el interior.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto de sumisión de Michel

-Sonidos: SR

Plano 70:

Primer plano del Padre de Michel (Mike Sullivan) mirando hacia la portada, y después hacia la situación de Connor.

-Imagen:

-IP, IR

-Cs: miradas

-Sonidos:

-SR (*off*): pisadas sobre la nieve al moverse.

7/ Michel asiste escondido al trabajo de su padre

00: 22: 14 / 00: 24: 05

Esa noche, ya acostados, su hermano Peter le pregunta a Michel en qué trabaja su padre. Michel contesta que hace misiones para el señor Rooney porque este le acogió como un hijo. A la mañana siguiente, durante el desayuno, el padre anuncia que no podrá asistir al concierto de Peter esa noche porque tiene trabajo. El niño pregunta qué

trabajo. La madre se apresura a contestar que el trabajo que pone comida en la mesa. Ese día, Michel anda pensativo. Por la noche, cuando su padre recoge a Connor y se dirigen a hablar con Finn McGovern, Michel va escondido en el coche. El automóvil llega junto a un gran almacén. Los dos hombres se bajan y entran. Michel ve que su padre va armado con una ametralladora. Se baja del coche y busca por dónde mirar el interior. Encuentra una portezuela rota en su parte inferior y, a pesar de la intensa lluvia, se tiende en el suelo para mirar por el orificio.

Plano 71:

Primer plano de Michel, bajo la lluvia, mirando por el hueco de la portezuela. Se oye hablar a Connor: “-No me malinterpretes, Finn. Lo siento por ti. En serio”

-Imagen:

-IP

-IR: Michel se sitúa frente al orificio; el agua de lluvia gotea por su cara

-Cinésica (Cs): mirada

-Voz:

-Voz contextualizada de personaje (VP): voz de Connor

-Lenguaje verbal oral (LVO): palabras de Connor (*off*)

-Sonidos: SR: lluvia

Plano 72:

Plano general contrapicado, enmarcado por el orificio de la portezuela, *subjeto* de Michel, y con movimiento oscilante, de Finn y Connor, sentados junto a un cajón que hace de mesa, rodeados de toneles, el primero fumando y el segundo hablando: “-Pero no puedo dejar que por algo así, hables más de la cuenta”. Se levanta y se acerca al otro mientras continúa: “-Mi padre y tú os conocéis desde hace muchos años, y él es un hombre justo. Bien ¿qué dices?”. Se oye la voz de Mike, el Padre de Michel: “-Vamos Finn...”. Aparecen sus pies en primer término y su voz gana en intensidad: “-...Hagámoslo fácil”.

-Imagen:

-IP: Finn y Connor

-IR: amplio espacio, toneles almacenados; acción de los personajes, pies de Mike Sullivan que aparecen

-Proxémica (Px): acercamiento de Connor a Finn

-S-códigos:

-S-c [angulación]: perspectiva desde el punto de observación

-S-c [movimientos]: oscilación del encuadre

-S-c [máscaras]: enmarcado del orificio

-Voz:

-Voz de personaje (VP): voz de Mike con aumento de su intensidad

-LVO: palabras de Connor y Mike

-Sonido:

-SR: pasos; lluvia del exterior

Plano 73:

Primer plano (=plano 71) de Michel alzando los ojos hacia el interior.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Sonidos: SR

Plano 74:

Plano detalle, enmarcado por el orificio, de las piernas de Mike Sullivan, subjetivo de Michel y con movimiento oscilante. Al fondo, entre las piernas, se hacen nítidas las figuras, antes desenfocadas, de Finn y Connor (*plano general*). El hijo del Señor Rooney apremia al otro, que sigue sentado, para que conteste:

Connor: “-No te oímos”.

Finn: (*tras breve pausa*) “-Está bien”

Connor: “-¡Bien!...

-Imagen:

-IP, IR, Px

-S-códigos:

-S-c [angulación, movimientos, máscaras]

-S-c [profundidad]: enfoque selectivo

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 75:

Primer plano (=71 y 73) de Michel mirando. Se oyen pasos y a Connor (fuera de campo) que parece concluir la conversación: “-...Gracias”.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 76:

Plano general del interior, subjetivo de Michel (=plano 74): Connor toma su sombrero y se dirige a Finn: “-Y lo lamento. Lamento tu pérdida, lamento este malentendido...”. Se marcha hacia la derecha diciendo: “-...Y lamento que tu hermano fuera un jodido embustero”. Finn replica: “-Mi hermano no era un embustero”

-Imagen: IP, IR, S-c [angulación, movimientos y máscaras]

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 77:

Primer plano (=71, 73 y 75) de Michel, mirando por el orificio y girando la cabeza hacia la derecha. Se oye a Connor replicar: “-¿Cómo dices? Suenan ruidos de puertas y pasos. Michel se vuelve hacia la izquierda.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: VP, LVO

-Sonidos:

-SR: ruidos y pasos nuevos

Plano 78:

Plano general, subjetivo de Michel a través del orificio, de dos hombres armados que acaban de entrar por la izquierda; *panorámica* al centro, donde Finn,

enmarcado por las piernas de Mike, está diciendo: “-Para proteger a mi familia y mi empleo guardaré silencio, pero no creas que no sé que algo está ocurriendo y no creas que no voy a descubrir qué es”. Connor se le acerca rápidamente desafiante: “-¿Qué?! ¿Qué es?”. Se oyen las armas que se cargan y las piernas de Mike se ponen en guardia. Finn pide calma, Connor le rodea y siguen hablando:

Finn: “-¡Eh! Calma, calma. Solo estamos hablando. Dile a tu padre que mi hermano nunca le robó. He visto los libros, nunca le vendió licor a nadie, está contabilizado hasta el último barril. Y si lo vendió, ¿dónde está el dinero?”

Connor: “-¡Y yo qué coño sé! ¿Has registrado su colchón?”

Finn: “-Tal vez debería registrar el tuyo”

Connor: “-Oye, todo esto es bastante injusto. (*Y mirando hacia su posición*): ¿No te parece Mike?”

-Imagen:

- IP, IR, Px, S-c [angulación, movimientos y máscaras]

-Cinésica (Cs): acercamiento desafiante y mirada de Connor hacia Mike.

-Voz: LVO

-Sonidos:

-Sonidos convencionalizados (SC): armas

-SR

Plano 79:

Primer plano de Michel mirando (=71, 73, 75 y 77) mientras Connor sigue hablando: “-Mi querido padre le monta...”

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: VP, LVO

Plano 80:

Plano general del interior, subjetivo de Michel y enmarcado por las piernas de su padre: Connor continúa: “-...A tu indigno hermanito el velatorio de su vida, y así..., ¿así es como se lo agradeces? ¡En qué mundo vivimos!”. Finn contesta: “-Te crees muy listo. ¿Crees que no lo sabemos? Te has pasado tanto tiempo en Chicago...” Connor ha dado la espalda a Finn y, mientras este replica, saca una pistola y le dispara en la cabeza.

-Imagen: IP, IR, S-c [angulación, movimientos y máscaras]

-Voz: LVO

-Sonidos:

-SR: disparo

Planos 81, 83, 85, 87 y 89:

Planos enteros ralentizados de Finn McGovern cayendo muerto, y del cuerpo de Connor bajando el brazo que sostiene la pistola.

-Imagen:

-IP, IR

-S-código [velocidad]: ralentización

- Música:
 - Surgen notas musicales con cierta estridencia
- Sonidos:
 - SR: golpe del cuerpo al caer en el suelo

Planos 82, 84, 86, 88 y 90:

Primerísimos primeros planos de Michel mirando, con los ojos muy abiertos y temblando.

- Imagen:
 - IP, IR
 - Cinésica (Cs): mirada atónita y temblor
- Música

Plano 91:

Plano general, subjetivo de Michel a través del orificio: Finn termina de caer; suenan disparos, los casquillos se acumulan junto a los pies de Mike y otro cuerpo cae a la izquierda. El estruendo de las armas ahoga la música.

- Imagen: IP, IR, S-c [angulación, movimientos y máscaras]

- Música
- Sonidos:
 - Sonidos convencionalizados (SC): disparos de ametralladora
 - SR: lluvia de casquillos

Plano 92:

Primer plano de Michel junto al orificio, cerrando los ojos y tapándose con las manos los oídos, mientras siguen los disparos y el sonido de los casquillos cayendo (fuera de campo).

- Imagen: IP, IR
- Sonidos:
 - Sonidos convencionalizados (SC): disparos
 - SR: casquillos

8/ Michel llega a casa y descubre que Connor Rooney ha matado a su hermano y a su madre

00: 37: 55 / 00: 38: 10

Michel es descubierto. Su padre responde de su silencio. El señor Rooney parece fiarse del chico. Pero Connor decide por su cuenta: tiende una trampa a Mike, de la que este escapa, se cuelga en su casa y dispara a su mujer y a su hijo Peter. Michel, que llega tarde a casa porque ha sido castigado por pelear en el colegio, oye los disparos y ve los fogonazos por una ventana. Se acerca a la casa.

Plano 93:

Plano medio de Michel en el porche mirando hacia la casa.

-Imagen:

-IP, IR

-Imagen del espacio (IE): casa de los Sullivan

-Cinésica (Cs): mirada

-Música:

-Pieza musical de expresión siniestra

Plano 94:

Plano medio de un hombre con sombrero y enmascarado que se acerca, desde el interior, a la puerta acristalada de la casa.

-Imagen: IR

-Música

Plano 95:

Plano medio de Michel (=plano 93).

-Imagen: IP, Cs, IE

-Música

Plano 96:

Plano medio del hombre al otro lado de la puerta, descubriéndose y mirando hacia el frente: es Connor Rooney.

-Imagen:

-IR: desenmascaramiento

-IP: Connor Rooney

-Cinésica (Cs): mirada de Connor

-Música

Plano 97:

Primer plano de Michel mirando con gesto asustado.

-Imagen:

-IP

-Cinésica (Cs): gesto de temor

-Música

Plano 98:

Plano medio de Connor de espaldas y de su reflejo jadeante y sudoroso en el cristal de la puerta, ya sin sombrero, peinándose.

-Imagen:

-IP

-IR: reflejo, rostro sudoroso, movimiento para peinarse

-Cinésica (Cs): mirada

-Voz:

-Reflejo vocal (RV): jadeo

- Música
- Sonidos: SR

Plano 99:

Plano medio de Michel retirándose hacia las sombras de la izquierda.

- Imagen: IP, IR, IE
- Música
- Sonidos: SR

9/ Segmento final

01: 46: 03 / 01: 47: 58

Michel y su padre comienzan un viaje de huida hacia adelante, robando bancos de la mafia para conseguir acercarse a Connor, mientras son perseguidos por un asesino implacable.

Mike Sullivan resulta herido y un Matrimonio sin hijos les acoge en su granja, sin hacer preguntas, hasta que se recupera. Cuando los Sullivan vuelven a la carretera, dejan una gran cantidad de dinero en la granja.

Mike descubre entre los papeles robados las pruebas de la traición contable de Connor. Se lo cuenta al Señor Rooney, pero este sigue protegiendo a su hijo.

Mike mata al señor Rooney, lo que le deja el camino libre hasta Connor.

Por fin pueden llegar a Perdición, a la casa de una tía de Michel que está junto al lago, y donde solo encuentran al perro de la dueña. Pero allí les espera el asesino implacable. Mientras Michel juega con el perro en la playa, Mike es disparado por la espalda, dentro de la casa.

En su agonía, Mike consigue disparar al asesino antes que su hijo, que le apuntaba con un arma.

Mike muere sabiendo que su hijo no habría sido capaz de disparar.

Plano 100:

Plano general con *travelling* de acercamiento a *plano medio* de Michel, de espaldas, frente al lago (=plano 1). Se oye el rumor de las olas, música y la voz (*over*) del chico diciendo: “Entonces comprendí que el único temor de mi padre era que su hijo siguiera su camino. Y aquella fue la última vez que cogí un arma”

FUNDIDO A BLANCO

-Imagen

-IP

- Acción contextualizada (IA): identidad con acción actualizada en plano 1
- S-código (S-c [transiciones]): fundido a blanco (=escena inicial)

-Voz:

- Voz de personaje narrador (VN): voz de Michel
- LVO

-Música:

-Pieza al piano principalmente, cuyas notas forman una combinación de expresión optimista

-Sonidos:

- Sonidos contextualizados (ST): sonido de las olas

Plano 101:

Gran plano general, con panorámica de seguimiento, del coche de los Sullivan avanzando por un camino hacia la derecha.

-Imagen:

-Imagen contextualizada del espacio y los objetos (IE): automóvil y paisaje

-IR: avance del auto

-Música

-Sonidos:

-SR: pjar de pájaros

Plano 102:

Gran plano general de la casa de los granjeros que les acogieron. La Mujer está pintando la fachada y el Hombre arregla el tejado. Los dos dejan su trabajo para mirar hacia la carretera.

-Imagen:

-IP: granjeros

-IE: granja

-IR: labor de los personajes

-Cinésica (Cs): postura de atención

-Música

-Sonidos:

SR: pjar de pájaros

Plano 103:

Gran plano general del coche apartándose de la carretera y parando en el camino de la granja. Vuelve la voz (*over*) de Michel narrador: “La gente cree que me crié en un granja, y supongo...”

-Imagen: IE, IR

-Voz: VN, LVO

-Música:

-Comienzan a dominar las cuerdas con las mismas notas

-Sonidos:

-SR: pjar de pájaros

Plano 104:

Plano general de la mujer en el porche, mirando y esbozando una sonrisa. La voz de Michel continúa: “... que en cierto modo, así fue”.

-Imagen:

-IP, IE

-Cinésica (Cs): mirada y sonrisa

-Voz: VN, LVO

-Música

Plano 105:

Gran plano general de Michel, con una maleta en la mano y el perro de Perdición, avanzando por la ladera y alejándose del coche. Voz de Michel narrador: “Pero antes de eso, viví toda una vida viajando aquellas seis semanas en el invierno de mil novecientos treinta y uno.”

-Imagen:

-IP, IE, IR

-Imagen de actante (Iact): perro

-Voz: VN, LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 106:

Plano general del perro corriendo hacia la derecha y, con *panorámica*, de Michel que le sigue subiendo la ladera hacia la casa. Voz de Michel: “Cuando la gente me pregunta si Michel Sullivan era un hombre bueno o si en él no había ni una pizca de bondad, yo siempre doy la misma respuesta. Solo les digo: ‘era mi padre’”

FUNDIDO

-Imagen: IP, Iact, IE, IR

-Voz: VN, LVO

-Música

-Crescendo de los timbres de cuerdas

Análisis semiótico de la configuración.

1/ Segmento inicial con títulos de crédito

-El sonido reconocible del rumor del mar capta la atención del espectador durante el plano 0. Se trata de un sonido convencionalizado (SC), asimilado por la competencia de los espectadores tras la experiencia lectora de otros filmes. Junto con la ausencia de imagen (*negro*) constituye función de **expectación**:

SC + {negro}

-El *negro* funde en el plano 1 donde se muestra a un niño en una playa, frente al mar. La imagen representacional (IR), el código cultural del atuendo (Cc) que señala la ropa que viste el niño como de época pasada, y el sonido representacional (SR) de las olas, ahora visibles, articulan la correspondiente función de **representación**:

IR < > Cc [atuendo] < > SR

-En el plano 1 surge la voz cansada de un niño para presentar la historia. Las expresiones vocales del habla (EV) denotan la procedencia infantil y un deje de fatiga. El lenguaje verbal oral (LVO) anuncia la historia compartida de un hombre de cuestionada bondad, Michel Sullivan, y del dueño de la voz. Se infiere que el chico representado frente al mar es quien presenta la historia, pero no hay ningún movimiento

en la figura que indique la acción de hablar, por lo que la voz se percibe fuera del espacio diegético. Así pues, expresiones vocales y lenguaje verbal completan función de **narración**. Por otro lado, la locución de este narrador tiene un efecto **situacional**, por cuanto que especifica la época en que se inscriben los acontecimientos que anuncia (‘el invierno de mil novecientos treinta y uno’). El lenguaje verbal oral entra en función determinante con la configuración.

(LVO + EV) + Configuración
Configuración > LVO

-El movimiento de aproximación del encuadre a la figura del chico frente al mar (plano 1) lleva al espectador hasta el sujeto representado, del cual se infiere, por las funciones anteriores, su calidad de narrador y coprotagonista de la historia que cuenta. El s-código de los movimientos (S-c) y la imagen representacional (IR) constituyen función de **lectoproxémica**. Este acercamiento discursivo del punto de vista contribuye a la identificación del narrador *autodiegético*, pues centra la atención sobre la figura en el momento en que, a través de la narración, se presenta la historia.

S-c [movimientos] < > IR

-El fundido a blanco entre los planos 1 y 2 (S-c [transiciones]) y el lenguaje verbal de la narración (“esta es nuestra historia”: LVO), actualizados a la vez, forman función de **cohesión** entre encuadres. El color blanco *suaviza* la transición a la imagen de un paisaje nevado, y el lenguaje verbal presenta ese encuadre como el comienzo de la historia.

LVO + S-c [transiciones]

-Tras la presentación, en los planos 2 a 5 se muestra cómo un chico llega, montando en bicicleta, hasta una multitud de obreros que salen del trabajo, para venderles periódicos. El entorno fabril y las hileras de hombres andando en la misma dirección se interpretan bajo un código culturalmente interiorizado, del mismo modo que la acción de vender periódicos del chico (Cc [trabajo]). Forma parte de esta acción el lenguaje verbal del pregón de venta de periódicos (LVO), aunque aparece mitigado por la lejanía del punto de vista. La referencia al accidente laboral contribuye a la interpretación de ‘la salida del trabajo’. La imagen representacional vehicula los movimientos de los actantes, su actitud y prendas contra el frío, el entorno y el fenómeno climatológico de la nieve (IR). La escala de los encuadres determina una distancia que, junto con la presencia de la música, justifica que los sonidos representacionales no se perciban. Función de **representación**:

IR < > Cc [trabajo] < > LVO

-El plano 6 muestra al Chico de la bicicleta alejándose de las fábricas. Tras la presentación de la historia por un narrador infantil (plano 1), puede suponerse la identidad de dicho narrador y el ciclista vendedor de periódicos (planos 2 a 5). Ahora, cuando el relato continúa con la acción de este sujeto, la identificación parece clara y, aunque solo está disponible la imagen de una figura infantil sin rostro apreciable, el Chico vendedor de periódicos adquiere estatus de personaje. Por esto, la correspondiente función de **representación** se articula por la imagen representacional (IR) y la de personaje (IP).

IP < > IR

-En los planos 7 y 8 se **representa** al Chico de la bicicleta circulando por la ciudad, entre los coches, hasta una tienda. Además de imagen representacional (IR) y de personaje (IP), participan en la correspondiente función los sonidos del tráfico (SR) y el código cultural (Cc) que identifica el espacio y la ambientación (acorde con la función situacional de la presentación, que situó la historia en el invierno de mil novecientos treinta y uno).

IP < > IR < > SR < > Cc [espacios]

-Entre los planos 9 y 16 se articula la función de **representación** que narra la transacción laboral entre el Chico y el tendero que le deja los periódicos para vender. En esta función tienen gran presencia los códigos culturales (Cc): se reconoce el espacio de una tienda; el trabajo identifica al tendero y sus acciones de recoger y contar periódicos y monedas; el dinero (las monedas mostradas y sugeridas a través de los sonidos que produce su manejo) forma parte imprescindible de la transacción. Completan la función: imagen de personaje (IP) y de actante (sujeto tendero: Iact); imagen representacional de movimientos (entrada, acciones de interacción, salida: IR); sonidos representacionales y convencionalizados (caja registradora) producidos por las acciones (SR y SC); y el lenguaje verbal oral del agradecimiento final del chico (LVO), única frase pronunciada durante la transacción, lo que hace suponer que esta es habitual y rutinaria.

IP < > Iact < > IR < > (SR + SC) < > Cc [espacios, trabajo, dinero] < > LVO

-Durante el *enunciado* de la transacción se producen otras funciones significativas. En el plano 12 el Chico se quita por fin la bufanda y descubre su rostro: función **fisonómica** entre imagen de personaje (figura contextualizada: IP), imagen representacional de la acción (IR) y la escala de encuadre que permite la asimilación mnemotécnica del rostro (*primer plano*: S-c). El Chico es Michel Sullivan pero su nominación se producirá más adelante.

(IP < > IR) < > S-c [escala]

-El tendero (Iact), que permanece en silencio durante toda la interacción, mira al Chico con gesto severo y desconfiado (Cs). Función **indicativa** de la superioridad que pretende mostrar el tendero.

Iact < > Cs

-Sin embargo, en el plano 13, se muestra cómo el Chico hurta un paquete azul de un expositor (probablemente tabaco de pipa) mientras el tendero le da la espalda. Función de **representación** entre imagen de personaje (IP), de actante (Iact), representacional (IR) y sonidos (SR).

IP < > Iact < > IR < > SR

-Cuando el tendero se vuelve, el Chico mira hacia arriba para disimular su acción del hurto. El gesto cinésico del personaje (IP < > Cs) **indica** su fingimiento.

IP < > Cs

-El Chico sale a la calle, se pone una pipa en los labios y saca el paquete robado del bolsillo (plano 17). Función de **representación** en la que participa la imagen contextualizada de objetos (paquete robado: IE). El Chico se dispone a fumar en pipa cuando sale de la tienda. Se infiere que el objeto robado es un paquete de tabaco.

IP < > IP < > IE < > SR

-En los planos 18 y 19 se **representa** al Chico circulando en bicicleta por la ciudad mientras fuma en pipa. En la función, vuelve a intervenir el código cultural que hace reconocible la ciudad ambientada en la época de la historia (Cc [espacios]).

IP < > IR < > SR < > Cc [espacios]

-Por fin, el Chico llega hasta el jardín de una casa (plano 20) y entabla una *guerra* de bolas de nieve con un niño que se escondía tras un árbol (hasta plano 23). Dentro de la correspondiente función de **representación**, los gestos de fingimiento de caer herido (Cs) y los reflejos vocales de las risas (RV) señalan que se trata de un juego. La imagen representacional (IR) vehicula los movimientos, la nieve, la imagen del nuevo actuante y el espacio, una casa grande de dos plantas, con porche, edificaciones anejas y rodeada por una explanada con numerosos árboles. Llama la atención que este pueda ser el hogar del chico, pues las expectativas generadas por los acontecimientos anteriores sugerían un origen más humilde del personaje. Completan la función la imagen de personaje (IP) y los sonidos representacionales (SR).

IP < > IR < > Cs < > RV < > SR

-El plano 24 muestra la mujer que sonríe tras una ventana. El s-código de la profundidad de campo (S-c) procura, junto a otros elementos, la cohesión con los encuadres anteriores. El discurso ofrece una combinación de *enfoque selectivo* que permite mostrar, antes que la imagen nítida de la mujer tras la ventana, el reflejo en el cristal del espacio y la bicicleta actualizados en la representación anterior (IE). El aparato técnico de filmación consigue variar la profundidad de campo y mostrar con perfecta nitidez, primero los reflejos en el cristal, y después, la figura de la mujer. Completa la función de **cohesión** el sonido *off* de las risas de los niños (RV) todavía perceptibles.

(S-c [profundidad] < > IE) + RV

-Al mismo tiempo, la combinación de enfoques (S-c [profundidad]) del plano 24, el espacio reflejado en el cristal (IE), la imagen representacional (IR) de la ventana y la mujer, y los gestos cinésicos de mirar y sonreír (Cs) articulan función de **representación** ('una mujer mira por la ventana y sonríe'). La imagen de la mujer y su enfoque selectivo entran en función **fisonómica** con la escala de encuadre, suficiente para la asimilación mnemotécnica del rostro. Este personaje es la Madre del Chico (Michel)

IR < > Cs < > IE < > S-c [profundidad]

S-c [profundidad y escala] < > IR

-Se establece una relación **causal** entre la alegría o divertimento que denota la sonrisa (Cs) de la mujer (plano 24) y la escena de juego entre los niños que contempla (gesto de mirada: Cs). El juego ha sido representado ante el espectador en los encuadres anteriores (Representación) y la imagen de la mujer puede ser considerada, en la formulación, como imagen de personaje (IP).

(IP < > Cs) > (Representación)

-En el plano 25, el Chico, tirado en la nieve y con su pipa en los labios, yergue la cabeza. Este gesto (IP < > Cs) es un indicio para el espectador de que algún acontecimiento llama su atención. Función **indicativa**:

IP < > Cs

-En el plano 26 se representa cómo el Chico se incorpora y esconde la pipa bajo su pie, corrigiendo la postura y componiendo una que denota respeto. Imagen de personaje (IR), representacional (IR), cinésica (Cs) y sonidos representacionales (SR) de sus movimientos en la nieve, se relacionan en función de **representación**:

$$IP < > Cs < > IR < > SR$$

-El paso del automóvil, en el plano 26, por delante del Chico se **representa** por la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR), así como la imagen de personaje (IP) y la del espacio (IE) que sitúan la acción y la señalan como llegada a la casa.

$$IR < > SR < > (IP + IE)$$

-Se infiere que la acción del chico en este plano 26 (incorporación y postura respetuosa) se debe a la llegada del automóvil. Más concretamente a la persona que lo conduce y que debe inspirarle respeto o temor. Hay función **causal** entre las dos representaciones anteriores:

$$(IP < > Cs < > IR < > SR) > (IR < > SR < > (IP + IE))$$

-El plano 27 vuelve a mostrar a la mujer de la ventana, con una configuración parecida a la del plano 24. Sin embargo, ahora la combinación de enfoque selectivo es inversa. Primero se representa con nitidez a la mujer (Madre: IP) mirando, componiendo su peinado y sonriendo (Cs), tras lo cual se aparta de la ventana hacia el interior (IR). Al desaparecer la mujer, se hace nítida la imagen reflejada del espacio y el automóvil (IE) por el efecto del cambio en la profundidad de campo (S-c). Función de **representación** que, además, refuerza la función fisonómica anterior.

$$IP < > Cs < > IR < > IE < > S-c \text{ [profundidad]}$$

-Se establece una relación **causal** entre la actitud de la mujer y la llegada del automóvil. Los gestos de sonreír y de componer el peinado (IP < > Cs) señalan que se alegra y que se acicala por la llegada del ocupante del auto.

$$(IP < > Cs) > (\text{Representación})$$

-La nueva combinación de enfoque selectivo (S-c [profundidad]), la imagen reflejada del espacio (IE) y, en este caso, los sonidos del motor del automóvil (SR) articulan función de **cohesión**. Pero esta cohesión no resulta ya imprescindible, por cuanto que la situación de la mujer en la ventana forma parte del contexto. La iteración de la fórmula cohesiva basada en la variación de la profundidad de campo entra en función de **subrayado** con la causalidad entre la actitud de la mujer y la llegada del automovilista. La repetición de la fórmula cohesiva y el subrayado contribuyen a generar una inferencia del espectador, que el texto pretende activar ahora y que después confirmará, por la cual interpreta una relación familiar entre los personajes: 'el Chico juega en la nieve con su Hermano pequeño mientras su Madre les observa por la ventana; la llegada del automóvil produce reacciones de respeto en el Chico y de cierta coquetería en la Madre: el sujeto conductor debe ser el Padre'.

$$(S-c \text{ [profundidad]} < > IE) + SR \\ ((IP < > Cs) > (\text{Representación})) + (\text{Cohesión [iterada]})$$

-Establecida la relación familiar de los actantes y, por consiguiente, su estatus de personajes, la función de **representación** del plano 28 incluye la imagen y los

sonidos representacionales (IR y SR) del automóvil del Padre que entra en el garaje, seguido del Hermano pequeño (IP).

IP < > IR < > SR

-En el plano 28, la mirada del Chico (IP < > Cs) hacia la situación del garaje indica que sigue la trayectoria del automóvil. Función *indicativa*:

IP < > Cs

-El movimiento de encuadre (S-c) del plano 28, que aleja el punto de vista del personaje mientras sigue con la mirada el automóvil, sugiere un distanciamiento relacional entre el Chico y su Padre. Esta relación distante entre los personajes será uno de los ejes sobre los que girará el relato. Función *connotativa* en forma de *metáfora* premonitoria.

(IP < > Cs) < > S-c [movimientos] : metáfora

-Durante todo el segmento se desarrolla una pieza musical con variaciones tonales, melódicas y tímbricas. La música (M) completa función de *coloración* aportando su expresividad cambiante a cada momento de la secuencia inicial: durante la presentación de la historia por el narrador autodiegético la pieza va adquiriendo intensidad muy lentamente, componiendo un fraseo de iniciación; en la escena de la venta de periódicos el desarrollo es dinámico y aparecen timbres de reminiscencias gaélicas (más adelante, el relato expondrá la ascendencia irlandesa de los personajes); el camino hasta la tienda tiene la gravedad de la sección de cuerdas, pero mantiene la intensidad; en la tienda la textura se simplifica y sobre notas cortas de piano surgen otras largas de flauta dulce a la par que acciones puntuales, como el hurto del tabaco; el dinamismo gaélico aparece de nuevo en el camino a casa y se mantiene en el juego de los niños; la gravedad de las cuerdas vuelve con la aparición de los Padres; y por fin, la notas precisas del piano colorean la función connotativa del plano 28. Por tanto, la música también tiene efectos de *puntuación* sobre las acciones y de *cohesión* sobre toda la secuencia.

M + Configuración

2/ El Chico llama a su Padre para cenar

-Plano 30: función de *representación* de la acción del Chico (IP) de llegar por unas escaleras hasta el pasillo en penumbra (IR, SR).

IP < > IR < > SR

-La composición del plano 31 sitúa la imagen del Chico de espaldas en primer término izquierda, y al fondo, la imagen enmarcada por una puerta entreabierta de un hombre (que debe ser el Padre) desvestiéndose. Esta disposición hace que personaje y espectador perciban la misma escena. El s-código de la composición (S-c) influye en la función de *representación* cuyo sentido es: 'el Chico se para a observar a su Padre'. Completan la función: la imagen y los atenuados sonidos de las acciones del Padre, en la habitación del fondo del pasillo (IR y SR); y la imagen de personajes (IP) que incluye la figura del hombre, contextualizado como Padre.

IP < > S-c [composición] < > IR < > SR

-Entre los planos 32 a 37 se produce función de *ocularización*: el gesto de mirada del Chico (IP < > Cs) se relaciona con la representación de las acciones del

padre (IP < > IR < > SR) que pueden integrarse en el sentido general ya apuntado de ‘desvestirse’. La mirada, actualizada en los planos pares de la serie, se alterna con la representación de los impares.

$$(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs)$$

-La fórmula reiterada de la ocularización y la representación iniciada en el plano 31 (‘el Chico observa al Padre’) constituyen función **connotativa**. Se produce *acumulación* retórica de elementos con el mismo sentido y función en el discurso, y en el caso de la ocularización, se da también a nivel formal. Esta función connotativa resalta el sentido de la observación del Chico.

$$(Representación) + (Ocularización [iterada]) : acumulación$$

-Los planos 34 y 36 actualizan la mirada (IP < > Cs) del Chico desde una distancia proxémica íntima (*primeros planos*). El s-código de la escala (S-c) completa función de **lectoproxémica** para acercar al espectador al personaje y resaltar así la importancia para él de lo que ve.

$$S-c [escala] < > (IP < > Cs)$$

-Los *primeros planos* que producen la función de lectoproxémica anterior (34 y 36) están en combinación directa con el plano 35, que presenta en detalle cómo el Padre suelta un rosario y desarma una pistola. Estos elementos funcionan como objetos significantes (Os), ostensiones que califican al personaje del Padre (como ‘religioso’ y ‘pistolero’) ante los ojos del Chico y, por ende, del espectador. Función **calificativa**.

$$IP < > Os$$

-Por fin, el Chico avanza unos pasos hasta una zona más iluminada del pasillo (plano 38), y avisa al Padre para cenar (planos 39, 40 y 41). Se produce una breve interacción entre los personajes: el Chico llama desde el pasillo; el Padre emite un sonido *fático* mientras sigue con su tarea; el Chico avisa de la cena; el Padre lo agradece lacónico, pero desaparece en la habitación. En la función de **representación** participan: imagen de personajes (IP), imagen y sonidos representacionales de las acciones (IR y SR), lenguaje verbal oral (LVO) y la señal vocal no lingüística emitida por el Padre (SV).

$$IP < > IR < > SR < > LVO < > SV$$

-Durante la interacción del aviso, el Padre oculta con su chaqueta los objetos que depositó en la cama. Se establece una relación **causal** entre esta acción (IP < > IR) y el lenguaje verbal de la llamada (/papá/: LVO). ‘El Padre oculta la pistola porque ha oído al Chico’. La acción se actualiza a través de un encuadre de detalle igual al que presentó los objetos significantes. Además esta función causal fija un matiz de sentido de la observación del Chico (representación y ocularización): ‘el Padre no era consciente de la presencia de su hijo, el Chico le espiaba’. Función de **anclaje**.

$$(IP < > IR) > LVO$$

$$((Representación) + (Ocularización)) > ((IP < > IR) > LVO)$$

-A nivel connotativo, el acecho inadvertido del Chico se vehicula por la combinación de la música (M) y la imagen representacional del paso del personaje de una zona de penumbra a otra iluminada del pasillo (IP < > IR). El desarrollo básico de la pieza musical sugiere sigilo y las notas cortas que se elevan sobre él lo hacen en el momento de la observación. En cuanto al segundo aspecto, el Chico permanece en la

penumbra mientras espía, y pasa a la zona iluminada cuando se decide a emitir el aviso. Función **connotativa** que califica retóricamente la observación oculta, actuando como un *epíteto*.

M + (IP < > IR) : epíteto

-Durante la interacción del aviso, también se produce la función **fisonómica** del personaje del Padre (plano 39), por la combinación de la imagen de personaje ya contextualizada (IP) y los s-códigos de los movimientos (*panorámica* vertical que fija la atención sobre el rostro) y la escala que hace asimilable la fisonomía.

S-c [movimientos y escala] < > IP

-Plano 42: 'el Chico se va hacia la escalera y se vuelve a mirar antes de bajarla'. Función de **representación** entre imagen de personaje (IP), cinésica (gesto de volverse a mirar: Cs), imagen y sonidos representacionales (IR, SR).

IP < > Cs < > IR < > SR

-El gesto de volverse a mirar del plano 42 (IP < > Cs) y el espacio contextualizado (pasillo y habitación del fondo: IE) del encuadre siguiente articulan función de **ocularización**.

IE > (IP < > Cs)

-El plano 43 actualiza el espacio vacío (IE) que forma parte de la ocularización anterior, como objeto de la mirada del Chico. La escena ha mostrado al Chico observando inadvertidamente a su Padre. La interacción de los personajes ('aviso para la cena') ha sido breve y, sobre todo, fría, si tenemos en cuenta que son padre e hijo. El Padre se ha conducido con indiferencia, sin mirar al chico ni dejar su tarea. En este contexto, el espacio vacío visto por el chico en este encuadre adquiere significación connotativa, se convierte en una *metáfora* de la relación entre los personajes. Se puede suponer un alejamiento entre los personajes, la inaccesibilidad del Padre, el desconocimiento del hijo sobre la ocupación de aquel o, de forma general, dificultades en la relación paterno-filial. No se puede concretar el sentido metafórico aún, pero la contundencia del encuadre, que presenta el escenario de la acción de los personajes totalmente vacío, y el sentido de la ocularización provocan la función **connotativa**.

IE [vacío] + (IE > (IP < > Cs) : metáfora

3/ En el velatorio, junto al féretro

-Plano 44: **representación** de Michel (que así se llama el Chico) y su Padre (IP) haciendo honores religiosos al difunto. En la función es clave el código cultural que identifica la postura de rezo (Cc [ritual]). La imagen representacional (IR) actualiza los elementos del espacio (féretro, hielo) y el movimiento de Michel. El goteo fuera de campo se asocia a la fusión del hielo (SR).

IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR

-El movimiento de Michel para mirar (IP < > Cs < > IR) en el plano 44 y la configuración del encuadre siguiente producen función de **ocularización**. Se trata de ocularización interna primaria (*plano subjetivo*), pues el movimiento de encuadre (S-c) del plano 45, que sigue el recorrido del agua hasta el recipiente receptor (IR), es correlato del movimiento del personaje en el plano anterior.

(IP < > Cs < > IR) + (S-c [movimientos] < > IR)

-En el plano 46, Michel mira a su Padre con gesto interrogativo (IP < > Cs) y este se le acerca para aclarar que el hielo conserva el cuerpo (IR, LVO). Mientras, continúa el goteo del agua (SR). Función de **representación**:

IP < > Cs < > IR < > LVO < > SR

-‘Michel se yergue sobre el féretro’ (planos 46 y 47): función de **representación** entre imagen de personaje (IP) y representacional (IR).

IP < > IR

-La mirada del Michel (el Chico) en los planos 47 y 49 (IP < > Cs) entra en función de **ocularización** con el encuadre intermedio (plano 48), en el cual se muestra al difunto (IR) con monedas sobre los ojos. Las monedas hacen referencia al ritual mortuario clásico en que estos objetos servían para pagar al barquero Caronte. Se interpretan como parte de un código cultural (Cc).

(IR < > Cc [ritual]) [encuadre intermedio] > (IP < > Cs)

-La pieza musical heterodiegética experimenta durante la visión del cadáver una variación tímbrica y melódica que **subraya** la ocularización anterior. Mientras Michel se asoma al féretro, la música adquiere una expresividad grave y de cierta solemnidad.

M + (Ocularización [cadáver])

-En los planos 50 y 51 se **representa** el final de la postración religiosa de padre e hijo ante el féretro. La correspondiente función comprende: imagen de personajes (IP); imagen y sonidos representacionales (IR, SR) de la incorporación; y gesto religioso de santiguarse (Cc [ritual]) que inicia la acción por ser una fórmula ritual del final del rezo católico.

IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR

-De forma concatenada con la representación anterior, se actualiza la llegada de un nuevo personaje. Su voz de saludo (LVO) se oye (fuera de campo) en el plano 51, lo que provoca que Michel se vuelva, en un gesto de atención (IP < > Cs). Función **causal**.

(IP < > Cs) > LVO

-Continuando con la presentación del nuevo personaje, en el encuadre siguiente (plano 52) se muestran su imagen, su gesto de brazos abiertos, el resto de su locución y el efecto provocado en Michel y su Hermano que corren a abrazarle. Se produce función **fisonómica** por la imagen de la figura (IR) y la escala de encuadre suficiente para la asimilación del rostro (S-c). Se trata de un personaje clave en el relato, John Rooney, capo de la mafia irlandesa y jefe del Padre de Michel, como explicitará el texto. Así, en la función de **representación** que actualiza las acciones mencionadas, su imagen puede considerarse contextualizada (IP). Completan esta función: imagen y sonidos representacionales (IR, SR); gesto de acogida y abrazos de los niños (Cs); lenguaje verbal oral de la locución (LVO); y reflejos vocales de la risa (RV). La representación deja clara la familiaridad de Michel y los suyos con el nuevo personaje.

S-c [escala] < > IR

IP < > Cs < > IR < > SR < > LVO < > RV

-La música aporta expresividad a las acciones narradas en este segmento. Mientras los personajes rezan junto al féretro y Michel mira el hielo, suenan las mismas notas de la observación inadvertida del segmento anterior, cuando Michel veía cómo su

Padre sacaba, entre otros objetos, una pistola. Así, ese fraseo musical aparece ahora asociado a otra acción de descubrimiento. Durante la visión del cadáver, la variación melódica y tímbrica aporta gravedad y solemnidad, en concordancia con el sentido de la acción en la que un niño ve, quizás por primera vez, un ser humano muerto. La música completa función de coloración. Por otra parte, las variaciones en el desarrollo musical acotan las acciones puntuales durante el acontecimiento general de la postración religiosa: la curiosidad por el hielo, la visión del cadáver y, con el fraseo conclusivo (planos 51 y 52) la terminación del acontecimiento. Por tanto la música (M) se asocia en la configuración con un doble efecto: **coloración y puntuación**.

M + Configuración

4/ Durante el velatorio, Michel entra en el despacho del Señor Rooney

-En este segmento (planos 53 a 60) se representa una situación de diálogo que se establece cuando Michel entra en el despacho del Señor Rooney con el propósito de buscar su chaqueta, pero encuentra allí a Connor Rooney (echado en el sofá, fumando y escuchando música en la radio), quien impide al chico cumplir su cometido sin motivo aparente, porque le dice que está ocupado y que vuelva luego. Este macroenunciado se configura por una función de **representación** en la que participan: imagen de personajes (Michel y, por contextualización en el transcurso de la escena, Connor Rooney: IP); imagen representacional del espacio, de la actitud del ocupante y los movimientos (IR); los sonidos que se producen en la llegada y la marcha de Michel (SR); los gestos de nerviosismo del chico, constantes durante la escena, y su gesto final de decepción cuando se marcha (Cs); el lenguaje verbal oral del diálogo (LVO); los reflejos vocales de las risas de Connor (RV); y la música de la radio (M). La música se percibe en el campo sonoro de la diégesis, reproducida por algún aparato fonográfico (en el plano 54, entre los muebles del despacho, se actualiza la imagen de un gran aparato de radio de la época). La música radiofónica forma parte de la situación representada, a la vez que constituye un elemento de la ambientación.

IP < > Cs < > IR < > SR < > LVO < > RV < > M

-Durante la escena se produce la presentación del personaje de Connor Rooney. En el plano 54 él mismo dice su nombre (“llámame Connor”). Función de **nominación**. La siguiente fórmula señala la producción por medio de una acción del mismo sujeto nominado:

IP < > LVO

-Como parte de la presentación del nuevo personaje, se produce su función **fisonómica** durante la escena. Se realiza en el plano 57, donde la escala de encuadre (*primer plano*: S-c) permite asimilar la imagen del rostro (IP). En el primer encuadre (plano 53), la figura de este personaje aparecía en primer término, su rostro en primer plano, pero con apariencia desenfocada. Por esto, en la función fisonómica, debemos incluir el s-código de la profundidad (S-c) que, con el desenfoco, impide producirla al principio de la escena. Tanto el retraso en la actualización facial del personaje, como su impedimento inicial, responden a las estrategias creativas seguidas en la presentación de Connor y en el mantenimiento de la focalización interna de Michel.

IP < > S-c [escala y profundidad]

-Entre los planos 55 y 56 se produce función de **ocularización**: ‘Michel ve la chaqueta del Señor Rooney’. El gesto cinésico de la mirada del personaje (IP < > Cs) se

relaciona con el encuadre siguiente que actualiza el objeto signifiante (Os). Aunque la escala del plano 56 no es la acostumbrada para la ostensión, la chaqueta puede ser considerada como elemento del código ostensivo, por su mención anterior en el texto y porque la composición y la iluminación del encuadre la destacan.

Os > (IP < > Cs)

-El lenguaje verbal del diálogo entre Michel y Connor (LVO) aporta datos a la narración de la historia. Completa función de **información**: el apellido de Michel es Sullivan y su familia es conocida por Connor; llamar “señor” al padre debe ser costumbre y obligación en el mundo de los personajes (Michel lo ha hecho antes); Connor debe tener alguna relación familiar con el Señor Rooney (probablemente es su hijo) porque el chico se dirige a él por ese apellido; las familias de los dos personajes deben tener una relación estrecha porque Connor pide que Michel le llame “tío”.

LVO + Configuración

-Connor impide a Michel cumplir su propósito de coger la chaqueta del Señor Rooney. Lo hace sin motivo coherente, porque no parece “ocupado”, como dice. Se establece una **antítesis** retórica entre la representación de la actitud del personaje (postura estática y acción de fumar: IP < > IR) y el lenguaje verbal de su declaración (LVO). Función **connotativa** que sirve para calificar de retorcido el comportamiento del personaje.

(IP < > IR) < > LVO : antítesis

5/ *El señor Rooney se dispone a dedicar unas palabras al muerto*

-En este segmento (planos 61 a 64) se muestra el comienzo del discurso que el Señor Rooney dedica al fallecido. En el primer encuadre aparece un gran salón lleno de gente en cuya cabecera se alza el Señor Rooney. En los siguientes, respectivamente: Michel apareciendo entre los asistentes, el orador visto por el chico y Connor entre varias personas. En la correspondiente función de **representación** participan las siguientes semias: imagen de personajes (IP: Sr Rooney que habla, Michel y Connor que atienden); imagen contextualizada de actantes (Iact: asistentes al duelo que llenan el gran salón); imagen representacional (IR: salón, movimientos, elevación inicial del orador y posición de los oyentes); sonido representacional (SR: ruidos provocados por el gentío que cesan al poner atención, y las leves fricciones del traje del Sr. Rooney al gesticular); lenguaje verbal oral y voz de personaje (LVO y VP: locución del orador, emitida por su voz reconocible en *plano general* y, en dos encuadres, fuera de campo); y expresiones vocales del habla (EV: murmullos que cesan cuando el orador capta la atención de todos).

IP < > Iact < > IR < > SR < > (LVO < > VP) < > EV [cesantes]

-En el plano 62 aparece Michel. Su mirada (IP < > Cs) entra en relación con el encuadre siguiente, que actualiza al orador, en función de **ocularización** interna. La presencia evidenciada del chico y la ocularización sirven para mantener la focalización desde la instancia diegética del personaje.

(IP < > IR < > LVO) [encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-El lenguaje verbal oral del discurso del Señor Rooney aporta datos para la caracterización del personaje. Función de **información**: él es el anfitrión; se alegra de acoger a “tantos amigos”; es viudo y solo tiene un hijo.

LVO + Configuración

-La combinación de la profundidad y la composición del plano 64 (S-c, figura 25) y el discurso verbal del Señor Rooney en ese encuadre (VP < > LVO) fijan el sentido de la relación familiar (padre e hijo) del orador y Connor, el personaje cuya imagen se actualiza en este plano. Función de **anclaje** del sentido sugerido por la función de información de la escena del despacho, cuando Michel llama a Connor “Señor Rooney”. El rostro de Connor aparece en el centro del encuadre, con total nitidez. Delante de él, las cabezas desenfocadas de varios actantes se alinean en dos segmentos oblicuos que convergen en la imagen de Connor. Se destaca así al personaje en el momento en que el orador menciona a su hijo.

(Información) > (S-c [composición y profundidad] + (VP < > LVO))

-Este segmento es una selección, pertinente para nuestros propósitos, de una escena más amplia en la que el Señor Rooney dedica unas palabras al muerto. Forma parte de la celebración de un concurrido velatorio en que el señor Rooney actúa como anfitrión al que todos escuchan cuando toma la palabra. Esta situación, unida a otros elementos del relato ya explicitados, como la situación temporal, la ambientación, la presentación de la familia y la ostensión del arma del Padre de Michel, remite al género cinematográfico de gánsteres, a filmes sobre la mafia en los tiempos de la *Ley Seca*. Esta función de **género** permite interpretar el personaje del Señor Rooney como el capo de una *familia* mafiosa para la que trabaja el Padre de Michel.

(Representación [velatorio]) + (F. situacional) + Os [pistola] + {ambientación y familia}

6/ Sacan del velatorio al hermano del muerto

-El plano 65 muestra al Michel entre la gente, intentando ver cómo se llevan a Finn, el hermano del muerto que empezó a decir palabras desafiantes, mientras los músicos tocan y suenan palmadas que siguen el ritmo de la música. En la correspondiente función de **representación** la música intradiegética (M), las palmadas rítmicas (SC), el habla ininteligible de los actantes (EV, Iact) y la imagen representacional del espacio (IR) recrean el escenario donde Michel (IP) se alza sobre sí y busca con la mirada (Cs) el acontecimiento.

IP < > Cs < > IR < > Iact < > EV < > M < > SC

-La música intradiegética (M), ejecutada por los músicos que aparecen con sus instrumentos entre la concurrencia, califica a los asistentes, personajes y actantes. Es una jiga irlandesa, una danza tradicional, que señala la ascendencia del grupo humano reunido en el velatorio. Esta función **calificativa** sirve en la construcción del sentido ‘el Señor Rooney es el jefe de una familia mafiosa irlandesa’ que, por extensión, afecta a todos los personajes. En la formulación aparecen IP e Iact referidas a las expresiones significantes presentes de los significados ‘personajes’ y ‘actantes’.

(IP + Iact) < > M

-Michel se mueve (plano 65) y sigue a la fila de hombres encabezada por el Señor Rooney que atraviesa el salón en fiesta (plano 66). Función de **representación**. La

imagen representacional (IR) vehicula los movimientos de personajes y actantes, mientras las mismas semias de la representación anterior recrean el ambiente.

IP < > Iact < > IR < > EV < > M < > SC

-El plano 67 muestra la acción en el exterior nocturno de la casa, de donde salen varios hombres (entre ellos los personajes). La música y las palmadas rítmicas se oyen atenuadas, provenientes del interior, y su intensidad disminuye hasta desaparecer cuando los personajes comienzan a hablar. La sonoridad disminuida de la música (M) y los sonidos convencionalizados de las palmadas (SC) cohesionan la transición (por corte) del plano 66, que muestra un espacio interior, al plano 67, que sitúa la acción en el exterior. Función de **cohesión**:

(M < > SC) [sonoridad atenuada] + Configuración

-El plano 67 actualiza la despedida forzada de Finn McGovern y el diálogo posterior del Señor Rooney con su hijo, en el exterior de la casa, ante la mirada de varios hombres situados en la portada y de Michel que se encuentra entre ellos. Sendas funciones de **representación** actualizan las dos situaciones ('despedida de Finn' y 'diálogo de los Rooney'). La distinción responde a criterios de contenido, pues en el discurso las dos situaciones se transmiten en continuidad (el desplazamiento del Señor Rooney es una evidencia) y con elementos comunes, como el sonido del motor del automóvil que se aleja (SR) o los actantes que miran desde la portada (Iact). Completan las funciones, imagen de personajes (IP) y representacional (IR), así como el lenguaje verbal de las locuciones (LVO). La despedida muestra el odio de Finn hacia Connor y el poder (o la capacidad como agente de la mafia) del Padre de Michel (Mike Sullivan), que empuja a Finn dentro del coche sin resistencia. El diálogo entre padre e hijo se convierte en un acto de mandato, un acto de habla en que el Señor Rooney ordena a su hijo, a pesar de las reticencias de este, qué y cómo tiene que hacer con Finn.

IP < > IR < > SR < > LVO < > Iact

IP < > IR < > SR < > LVO < > Iact

-Durante su despedida forzada, Finn amenaza a Connor. La amenaza se vehicula por la función **indicativa** entre las palabras (LVO) y la mirada desafiante (IP < > Cs) que Finn lanza al otro.

(IP < > Cs) < > LVO

-El lenguaje verbal de las locuciones, durante la despedida forzada de Finn y el diálogo posterior de los Rooney, aporta datos para la comprensión y desarrollo del relato: Finn está borracho, según la respuesta de Connor y el comentario condescendiente de Mike (el Padre de Michel) mientras lo empuja dentro del coche; Connor tiene intención de hablar con Finn. Función de **información**:

LVO + Configuración

-La composición del plano 67, sobre todo durante el diálogo de los Rooney, sitúa la figura de Michel (al fondo) en lugar preeminente, lo cual evidencia su actitud de mirar. La composición del plano 68 sitúa el punto de vista en el lugar que ocupa el chico, la portada de la casa. Se produce **ocularización** interna por la mirada del personaje (IP < > Cs) en el primer encuadre y la composición del segundo (S-c). Lo que

Michel ve es la vuelta hacia la casa del señor Rooney (IP < > IR): función de **representación**.

$$(IP < > IR) > ((IP < > Cs) + S-c \text{ [composición]})$$

$$IP < > IR$$

-En el plano 69, Michel se dirige con gesto de sumisión hacia el interior. Función de **representación** por la combinación de imagen de personaje (IP), representacional (IR) y cinésica (Cs).

$$IP < > Cs < > IR$$

-El plano 70 presenta a Mike Sullivan (el Padre de Michel) mirando hacia la situación de la portada. Se produce función de **ocularización** entre la mirada del personaje (IP < > Cs) y la representación del encuadre anterior ('Michel se dirige al interior con gesto de sumisión'). Esta misma función vehicula otro sentido: la **causalidad** entre la acción de Michel y la mirada de su Padre: 'Michel entra porque su padre se lo ordena con la mirada'. En el plano 68, La figura de Mike aparecía vuelta hacia la casa, pero la cantidad de información de este encuadre (*plano general*) y el movimiento del Señor Rooney que captaba la atención, mermaban la percepción del gesto de mirar. Sin embargo este impedimento sirve a la estrategia discursiva que pretende mantener la focalización del personaje de Michel. El efecto, sentido por el chico, se muestra antes en el discurso que la causa (la mirada).

$$(IP < > Cs < > IR) > (IP < > Cs)$$

7/ Michel asiste escondido al trabajo de su padre

-Este segmento muestra cómo Michel es testigo de la reunión entre Finn y Connor que termina con la muerte del primero y su dos guardaespaldas. La configuración se estructura como una ocularización interna primaria y continuada del chico. El discurso se construye a partir de una alternancia regular entre encuadres que actualizan su mirada, y encuadres que muestran lo que ve desde la perspectiva determinada por el punto de observación. El proceso comienza con la función de **representación** que sitúa a Michel tendido en el suelo, bajo la lluvia, mirando por el orificio inferior de una portezuela deteriorada (plano 71 y similares). Imagen de personaje (IP), imagen y sonidos representacionales (IR, SR) y cinésica (Cs) articulan esta función.

$$IP < > Cs < > IR < > SR$$

-La alternancia de planos a la que nos referíamos antes, es: impares = *mirada* / pares = *objeto de la mirada*, hasta el plano 80; e inversa a partir del plano 81, debido al subrayado de la acción que se produce en este encuadre y que analizaremos más adelante. El primer elemento de la ocularización es la mirada del personaje mostrada reiteradamente (IP < > Cs [iteración]). El objeto de la mirada (la representación de la de la reunión entre Finn y Connor) se muestra siempre desde el punto de observación del personaje, con encuadres oscilantes que señalan los leves movimientos de un observador humano, y a través de un marco oscuro que se corresponde con el orificio mirador. Todos estos aspectos indican la subjetividad de la mirada, la identificación del punto de vista con la mirada del personaje, lo que provoca que el espectador perciba la representación a través de los ojos del Michel. Estos aspectos de la subjetividad se actualizan a través de los s-códigos de la transmisión (S-c): la angulación (*contrapicado* desde el suelo) señala la marcada perspectiva del punto de observación;

los movimientos de encuadre, la movilidad del observador; y la *máscara* que modifica los límites del plano visible, la mirada a través de un orificio. De forma puntual (plano 74), la variación de la profundidad de campo señala el cambio en el punto de atención del chico: el enfoque selectivo variable denota que la mirada del personaje pasa del cuerpo de Mike, en primer término, a la conversación de Finn y Connor, en el fondo. Así pues, tenemos una función de **ocularización** continua e insistente que mediatiza esta parte del relato, pues el sentido narrativo no es *‘la reunión’, sino ‘Michel ve la reunión’.

(Repr. [reunión]) > ((IP < > Cs [iteración]) + S-c [ang., mov., máscaras y profundidad])

-La escena que ve Michel por el orificio de la portezuela es la reunión de Finn y Connor anunciada en el diálogo de los Rooney en el segmento anterior, tras despedir forzosamente al primero. La escena se desarrolla en un almacén lleno de toneles, entre dos hombres que discuten en presencia de guardaespaldas armados, y termina con una matanza. Se interpreta como una discusión entre mafiosos que al final no consiguen ponerse de acuerdo. Pero también se entiende que el desacuerdo ha sido forzado por Connor, que además es el primero en disparar. Por constituir una situación unitaria, se puede formular la función de **representación** que la transmite a nivel global. La imagen representacional (IR) actualiza el espacio, la aparición de los guardaespaldas y los movimientos de los personajes. Finn permanece sentado todo el tiempo, mientras Connor se levanta, se acerca para apremiar al otro, se vuelve a mirar a Mike, se aleja, se vuelve amenazante y se mueve alrededor hasta que le dispara. Estos movimientos son coherentes con el resultado final de desacuerdo, pues denotan, a través de los códigos de la cinésica y la proxémica (Cs, Px), la intranquilidad de Connor, su intención de apremiar a Finn y su actitud amenazante. El diálogo se transmite a través del lenguaje verbal (LVO) y de la voz reconocible de cada personaje (VP) en los encuadres que muestran a Michel mirando. Los sonidos convencionalizados (SC) de las armas aparecen en el momento de máxima tensión (al ser cargadas) y recrean el tiroteo final (disparos de ametralladora). Completan la función la imagen de personajes (IP) y los sonidos representacionales (SR) de los pasos, los ruidos de puertas, la lluvia exterior, el disparo, el golpe del cuerpo de Finn y el ruido de los casquillos de bala en el suelo.

IP < > Cs < > Px < > IR < > SR < > SC < > (VP < > LVO)

-Dentro de la representación global de la escena se producen otras funciones significativas que sirven a su construcción. La identificación del personaje de Mike Sullivan, a partir de las piernas y pies que se sitúan en primer término, se produce por la función **indicativa** que resulta al asociarse la representación de la llegada de las extremidades a ese punto (IR < > SR) y el aumento en la sonoridad de la voz contextualizada de este personaje (VP).

(IR < > SR) < > VP [sonoridad]

-Esa identificación del personaje de Mike cuenta con una función de **anclaje**: el vocativo (LVO) que Connor dedica a Mike asociado a su mirada (IP < > Cs) hacia la posición del poseedor de las extremidades junto al orificio. Los pies son imagen del personaje de Mike (IP).

IP > (LVO < > (IP < > Cs))

-A través del lenguaje verbal del diálogo (LVO) se aporta un dato importante para la interpretación de la escena: el asunto de la disputa es la irregularidad de las cuentas en la venta ilegal de alcohol; Finn exculpa a su hermano (el difunto velado que

pudo morir por esto) y da a entender que sospecha de Connor. A partir de aquí, se infiere que las sospechas de Finn son acertadas y que Connor lo mata para que no las corrobore como pretende. Función de **información**:

M + Configuración

-La reunión entre Finn y Connor que Michel ve a escondidas remite al diálogo entre los Rooney del segmento anterior, tras la despedida forzada. En aquella escena, Connor anunciaba que hablaría con Finn y su padre le ordenaba que se llevara a Mike y que solo hablara. La correspondiente función **deíctica** señala la relación de las dos escenas y, sobre todo, la desobediencia de Connor.

(Representación [reunión]) > (Representación [diálogo Rooney])

-Unida a la ocularización que determina el sentido de la escena, se produce una función de **auricularización**. Los sonidos de la escena observada se perciben en un campo sonoro distinto, provenientes del interior. En el plano 77, Michel sigue el movimiento de Connor y oye su voz desplazada a la derecha. En ese mismo encuadre surgen, hacia la izquierda, los ruidos de puertas y pasos provocados por los guardaespaldas de Finn, y Michel vuelve rápidamente la cabeza. El aumento de la sonoridad de la voz de Mike, cuando sus pies se acercan al orificio mirador, es otra prueba de la percepción del sonido desde la posición del chico. Durante el tiroteo final, Michel compone los gestos de cerrar los ojos y taparse los oídos porque no quiere escuchar (plano 92). Existe, por tanto, un punto de escucha que, como el punto de observación, coincide con el personaje que percibe la escena. Así el espectador ve la acción por los ojos de Michel y la escucha por sus oídos. En esta función participan los gestos cinésicos (Cs) y los movimientos representados (IR) del personaje (IP), así como los sonidos localizados en relación al punto de observación, y que comprenden: la voz de los personajes (VP) y los sonidos representacionales y convencionalizados (SR y SC). Para indicar las variaciones del sonido que recrean su percepción espacial, utilizamos el término *sonoridad*, pues se trata de una medida subjetiva de la sensación auditiva.

(IP < > Cs < > IR) < > (VP + SR + SC) [sonoridad]

-El punto culminante de la escena es el asesinato de Finn. Tras el disparo de Connor, la caída del cuerpo se actualiza en una serie de cinco encuadres que se alternan con la mirada de Michel, en una sucesión de planos de corta duración (81 a 90). El desplome de Finn se muestra ralentizado y en una escala mayor que el resto de los planos subjetivos de Michel. Sin embargo no se produce una merma en el efecto de ocularización, debido a la rápida combinación de acción y mirada. El orden alternante desarrollado hasta ahora se invierte, pues el primer encuadre que actualiza la caída de Finn sucede a otro subjetivo de Michel, circunstancia que pone en evidencia el cambio en la escala. Los s-códigos de la velocidad, la escala y el montaje (i.e. combinación) resaltan la representación de la muerte de Finn (IP < > IR). Función de **subrayado**:

S-c [escala, velocidad y montaje] + (IP < > IR)

-La rápida sucesión de encuadres durante la muerte de Finn, vista por Michel, constituye **acumulación y reduplicación** retóricas. Función **connotativa** cuyo cometido es mantener y potenciar la ocularización, el hecho de que Michel presencie el asesinato de un hombre.

[Iteración] ((IP < > IR) + (IP < > Cs)) : acumulación y reduplicación

-El asesinato de Finn causa una gran impresión en Michel. Varios elementos se relacionan en función **indicativa** del efecto causado en el chico: la función de subrayado de la caída del cuerpo; la función connotativa por iteración que potencia el efecto de la ocularización; la imagen representacional (IR) que actualiza la apertura máxima de los ojos del chico; el gesto cinésico de temblor del personaje (IP < > Cs); y la música de apariencia estridente (M) que colorea la acción. No se trata de una coloración musical que aporta cierta expresividad a la representación, sino de una sensación sonora que califica la percepción visual del personaje.

(Subrayado) + (F. connotativa [iteración]) + (IP < > Cs < > IR) + M

-En este segmento la distancia proxémica entre el espectador y el discurso es mínima. Los primeros planos de Michel acercan el punto de vista al personaje y la subjetividad de la percepción de la escena lo ponen en su lugar. Durante la muerte de Finn, la escala de los encuadres de la mirada del chico aumenta. El espectador está aún más cerca del personaje en el momento culminante de la escena, cuando el chico ve el asesinato de un hombre. Función de **lectoproxémica** entre los s-códigos de la escala y los que producen la subjetividad (S-c) y la imagen de personaje (IP) significativa de Michel.

S-c [escala y subjetividad] < > IP

8/ Michel llega a casa y descubre que Connor Rooney ha matado a su hermano y a su madre

-Plano 93: función de **representación** de Michel mirando hacia la casa desde el porche. Se reconoce el espacio de la acción (IE): la casa de la familia Sullivan.

IP < > Cs < > IR < > IE

-La mirada de Michel en el plano 93 (IP < > Cs) se relaciona con la representación del encuadre siguiente en función de **ocularización** interna. La ocularización se prolonga en los siguientes encuadres, con la mirada de Michel en los planos 95 y 97, alternada con su objeto en los planos 94 y 96. Lo que el chico ve, tras el cristal de la puerta, es al hombre que acaba de asesinar a su familia, primero enmascarado y después, descubriéndose como Connor Rooney (IP < > IR).

(IP < > IR) > (IP < > Cs)

-Así pues, los planos 94 y 96 actualizan la función de **representación** de Connor llegando a la puerta, mirando hacia el frente y desenmascarándose. Al igual que en la representación anterior, en esta participa la imagen contextualizada del espacio (IE).

IP < > Cs < > IR < > IE

-En el plano 97, el gesto de Michel (IP < > Cs) denota temor. Función **indicativa**:

IP < > Cs

-La música aporta su expresión siniestra a la escena. Función de **coloración**:

M + Configuración

-La configuración de la escena crea la fatal expectativa de que Connor va a descubrir a Michel. Todas las funciones anteriores se suman en esta función de **expectación**. El texto induce a la interpretación aberrante de una ocularización de

Connor, a partir de la representación del personaje al otro lado del cristal, y como correlato de la ocularización de Michel (figura 26): *IP [Michel] > (IP < > Cs)
(Ocularización) + (Representaciones) + (F. indicativa) + (Coloración)

-La expectativa de que Michel es descubierto por Connor se niega con la función de **representación** del plano 98. Su reflejo sudoroso en el cristal y sus movimientos para peinarse (IR) fijan el sentido de la mirada de Connor (IP < > Cs). Completan la función los sonidos representacionales (SR), la imagen del espacio (IE) y los reflejos vocales de sus jadeos (RV). Además de la ruptura de expectativas, esta representación denota la conturbación del personaje (acaba de cometer un doble asesinato a sangre fría).

IP < > Cs < > IR < > SR < > RV < > IE

-Plano 99: función de **representación** de Michel escondiéndose en las sombras del porche.

IP < > IR < > SR < > IE

-Se establece una relación **causal** entre las dos acciones anteriores ('Connor mirando su reflejo' y 'Michel escondiéndose'). El chico se aparta de la puerta, antes de que Connor salga, porque ha comprendido (al igual que el espectador) que no miraba hacia el exterior.

(Representación [escondarse]) > (Representación [reflejarse])

9/ Segmento final

-El plano 100 muestra una situación ya actualizada en el comienzo del texto (plano 1): el chico en la playa frente a las olas. La imagen de la acción y los sonidos que recrean el acontecimiento están contextualizados (IA y ST), pero ahora el espectador sabe que el chico es Michel (IP) y que se trata del lago Míchigan y no del mar. Se produce función **deíctica** que remite al inicio del filme. De esta forma se señala el final de la historia que el narrador prometió contar.

(IP < > IA < > ST) > (Representación [inicio])

-Como en la situación inicial, surge una voz infantil *over*. En este momento textual la voz es reconocida como la del personaje de Michel, narrador autodiegético de la historia (VN). La voz reconocible y el lenguaje verbal de las palabras que emite (LVO) completan función de **narración**.

(VN < > LVO) + Configuración

-El discurso del narrador es fundamentalmente explicativo, aporta elementos que sirven para comprender la historia. El lenguaje verbal oral (LVO) de la narración cumple función de **información**. En este momento final, los datos aportados fijan aspectos de la interpretación global del filme: Mike deseaba que su hijo no se convirtiera en un matón como él; antes de morir comprobó que el chico no era capaz de disparar; ahora, el propio Michel, como narrador, asegura que no volvió a coger un arma y da a entender que su padre murió tranquilo.

LVO + Configuración

-La vuelta al principio se manifiesta también a nivel formal. La disposición de la imagen, el movimiento de encuadre y el fundido a blanco del plano 100 son idénticos a los del plano 1. La configuración iterada produce la figura retórica de la *epanadiplosis*:

el bloque textual del relato de Michel comienza y termina con la misma acción, a nivel de contenido, y con la misma disposición discursiva, a nivel formal. Esta función **connotativa** pone límites a la historia contada, señala su final e indica su carácter retrospectivo. La situación de Michel frente al lago se revela como el presente narrativo (poco después de haber presenciado la muerte de su padre). La construcción retórica se articula sobre la reiteración simple de los elementos representacionales y los s-códigos de la transmisión. Es decir, la función toma la forma de una interdependencia entre los elementos *configurantes* y su iteración.

[Iteración] < > ((IR < > SR) + S-c)) : epanadiplosis

-Según el sentido aportado por la función connotativa anterior, el fundido a blanco del plano 100 podría ser el elemento conclusivo del filme, pues la epanadiplosis pone límites a la historia presentada al comienzo. Sin embargo, el relato continúa apoyado en la narración. Así, el fundido a blanco (S-c [transiciones]) ocupa el lugar de una porción de discurso omitido, entre la situación de Michel en Perdición, mirando al lago (plano 100), y la llegada del automóvil de los Sullivan (conducido por él), a la granja conocida. Función de **elipsis**:

S-c [transiciones] < > Configuración

-Los encuadres siguientes (planos finales, del 101 al 106) muestran la llegada de Michel a la granja donde les acogieron cuando su padre cayó herido, mientras el Matrimonio amigo realiza trabajos para adecentar la casa. La aproximación del automóvil reconocible (IR, IE) por la carretera tiene el mismo punto de vista que el encuadre que actualizó la primera llegada a este lugar. El espacio de la carretera, el camino de entrada a la granja y la casa son lugares contextualizados (IE). El piar de pájaros recrea el ambiente exterior y campestre (SR), aunque sus fuentes no sean visibles. La imagen representacional (IR) vehicula, además, el caminar de Michel con una maleta y la carrera del perro (Iact) tras bajar del auto y dejarlo en el camino. La imagen de personajes (IP) comprende a Michel y el Matrimonio. Y la cinésica (Cs) denota, por las posturas de atención de Hombre y Mujer, que estos ven llegar al chico. Estas semias componen la correspondiente función de **representación**:

IP < > Cs < > Iact < > IR < > SR < > IE

-En el plano 102, el Matrimonio de granjeros, ella en el porche y él sobre el tejado de la casa, componen sendas posturas de atención. En el plano 104, el gesto de mirada de la Mujer y su sonrisa se hacen más evidentes. Se establece una función de **ocularización** entre los gestos de los granjeros (IP < > Cs) y la representación de la llegada de Michel (IP < > IR), subsumida en la representación global. Además, la sonrisa de la mujer indica que se alegra por lo que ve. Las mismas semias se relacionan de forma inversa y articulan función **causal**: ‘la sonrisa de la Mujer, que denota contento, se debe a la llegada de Michel’.

(IP < > IR) > (IP < > Cs)

(IP < > Cs) > (IP < > IR)

-En el plano 103, vuelve a surgir la voz del narrador (VN) que completa, con el lenguaje verbal emitido (LVO), función de **narración**.

(VN < > LVO) + Configuración

-En un primer momento, la narración sirve de relevo a la representación de la llegada de Michel a la granja, completando el sentido. El narrador explica que se crió en

una granja en los encuadres que actualizan la detención del automóvil en el camino y la alegría de la mujer por ver el acontecimiento (planos 103 y 104). Michel llega para quedarse y el espectador puede inferir el sentido: ‘los granjeros, que no tenían hijos, acogen a Michel de buen grado’. El lenguaje verbal del narrador entra en función de **información** con la representación de la llegada:

LVO + (IP <> IR <> IE)

-En los dos últimos encuadres, la narración hace referencia a la historia vivida y contada por Michel, así como a la cuestión planteada en la presentación sobre la bondad o maldad de Mike Sullivan. La respuesta del personaje (“era mi padre”) remite a la relación paternofilial como uno de los ejes temáticos del relato. Se produce una función **deíctica** compleja que apunta a la globalidad de la historia contada y, en particular, a una de sus tramas paralelas. La deixis sirve para cerrar, a través de la narración, dicha trama. La historia suavizó el conflicto entre padre e hijo y unió a los personajes, pero la respuesta final supone la superación total del mismo.

(VN <> LVO) > Configuración

-La referencia final de la narración a la historia contada (“viví toda una vida viajando aquellas seis semanas en el invierno de mil novecientos treinta y uno”) y la extrañeza que produce el abandono del coche en el camino, co-presentes en plano 105, activan una lectura connotativa que convierte el automóvil en **símbolo** de la vida que Michel deja atrás. Es lo único que queda de su familia, del entorno mafioso que la protegía y de la espiral de persecución y venganza en que se transformó la supuesta protección. Todos están muertos. Función **connotativa** que se establece sobre la representación del automóvil abandonado.

IE <> IR : símbolo

-La música del segmento (M) cumple función de **coloración**. Aporta su expresión optimista al discurso de la llegada de Michel a la granja. Al final, el dominio tímbrico de las cuerdas y el crescendo sobre el fundido dan forma a la conclusión del filme. La música y el s-código de las transiciones (S-c) entran en función de **puntuación**.

M + Configuración
M + S-c [transiciones]

Efectos semántico-narrativos.-

-Presentación de la historia y de los personajes:

-En el primer encuadre, un narrador infantil, asociado a la imagen del chico que mira las olas, presenta la historia que ha vivido: funciones de narración y representación.

-Tras la presentación, una serie de escenas que se configuran como una *secuencia por episodios* (Metz, 2002 a) muestran la actividad de un chico que monta en bicicleta. La configuración sintagmática y la presencia de los títulos de crédito cohesionan la secuencia y obvian las elipsis.

-Esta secuencia inicial presenta al personaje narrador, Michel Sullivan, y a su familia:

- Michel es pícaro: sabe ganar dinero vendiendo periódicos, hurta tabaco y fuma. Pero no es de baja condición social: su vestimenta de abrigo en tiempo de nieve y la casa a donde llega señalan una posición acomodada.
- La llegada de Michel a la casa, el juego con el niño que le espera y la mujer que mira desde la ventana señalan su entorno familiar.
- Las reacciones ante la llegada del automóvil a la casa indican la presencia del padre como conductor: la Madre se retoca el peinado; el Hermano corretea tras el coche; Michel deja de fumar y adopta una postura decorosa. Una función connotativa sobre su mirada hacia el auto y el alejamiento del encuadre anuncia la relación conflictiva de Michel y su padre, Mike Sullivan.

-Mike Sullivan, es un matón al servicio de un capo de la mafia irlandesa:

- En el segundo segmento aparece marcado como pistolero y religioso por la ostensión de un rosario y una pistola (función calificativa).
- Su religiosidad se muestra también en la postración ante el féretro (tercer segmento).

-Durante el velatorio (segmentos 3 a 6) se presentan los personajes del Señor Rooney y su hijo Connor.

- El primero es el jefe mafioso, amable anfitrión de sus subordinados y sus familias, acostumbrado a que le presten atención y le obedezcan.
- Connor impide, sin ningún motivo, el propósito de Michel y le hace sentir nervioso, en el segmento 4. Desde el primer momento aparece como *oponente* del protagonista. Está engañando a la organización y, para no ser descubierto, culpa a otros y asesina a Finn McGovern. Más tarde se convierte en el asesino de la familia de Michel y en el causante de la persecución que sufren este y su padre, porque el señor Rooney protege a su hijo de la venganza de los Sullivan.

-Conflicto:

-Michel ve escondido cómo Connor mata a Finn, pero es descubierto (segmento 7). Este hecho desata el conflicto: Connor no quiere testigos y decide eliminar a toda la familia Sullivan. Solo consigue matar a la madre y al hermano de Michel. Así se desencadena la trama de persecución y venganza que determina el desarrollo del relato.

-Relación padre-hijo:

-Además de la trama principal de la persecución, el filme propone otros ejes temáticos a partir de las distintas relaciones entre los personajes. En general, esas relaciones son de carácter paternofilial (Mike Sullivan es como un hijo adoptivo para el Señor Rooney).

-En los segmentos analizados se muestra parcialmente la relación entre los Sullivan:

- El padre infunde respeto al chico (efecto de la llegada a casa)
- Una función connotativa sugiere distanciamiento (segmento inicial)

-Mike se muestra indiferente, lacónico y distante cuando su hijo le avisa para cenar.

-Michel espía a su padre, termina viendo el vacío de la habitación al final del pasillo y se esconde para ver en qué trabaja: no conoce su verdadera personalidad.

-El desarrollo del relato ofrece otros elementos constructivos de esta relación. Básicamente: Michel no se siente querido por su padre y además está decepcionado por su verdadera ocupación; por su parte, Mike se muestra distante y severo con su hijo porque no quiere que se convierta en un matón como él.

-Final:

-Conclusión de la historia contada por el personaje:

-El texto vuelve al principio (función deíctica) al presentar la acción contextualizada del chico mirando las olas: el discurso, tras la presentación inicial, ha mostrado una retrospección.

-La voz del narrador surge para aportar el sentido final de que Michel no seguirá los pasos de su padre.

-La configuración iterada (epanadiplosis) pone límites a la historia que, al inicio, se propuso contar el personaje narrador.

-La situación se percibe como el presente desde el que Michel ha contado la historia, sin embargo el discurso continúa y ofrece acciones posteriores cuyo sentido fija la narración.

-Destino de Michel:

-Tras la escena frente a las olas, la representación y la narración sitúan a Michel en la granja del Matrimonio amigo, acogido para siempre. La coloración musical aporta optimismo al destino del chico.

-El discurso del narrador, aunque mantiene la voz infantil, lo sitúa en un tiempo posterior.

-La función connotativa simbólica del abandono del coche confirma que ha dejado atrás una forma de vida (y a toda su familia).

-Una última remisión a la historia vivida, por parte del narrador, aporta la conclusión definitiva al conflicto paternofilial (función deíctica). Michel ha superado las diferencias con su padre, porque por encima de ellas está la protección paterna que le ha mantenido vivo y en condiciones de empezar otra vida.

-Focalización:

-La historia se presenta *focalizada* por un narrador autodiegético, el personaje de Michel que se dispone a contar sus vivencias viajando junto a su padre.

-Tras la presentación, el narrador no vuelve a intervenir hasta el segmento final, pero la focalización aparece siempre marcada en el discurso, hasta el desencadenamiento del conflicto:

-Michel está presente en todas las escenas.

- Nueve funciones de ocularización tienen como sujeto a Michel.
- Varias de estas ocularizaciones se ofrecen resaltadas por iteración, connotación o coloración musical.
- La escena del asesinato de Finn se muestra mediatizada por ocularización primaria (subjetiva) y auricularización de Michel. El descubrimiento de la observación del chico provocará el conflicto narrativo.
- Los gestos de atención del Michel anticipan acciones (llegada del automóvil de su padre, aparición del Señor Rooney)
- Las funciones lectoproxémicas acercan al espectador a la conciencia del personaje. En la ocularización subjetiva, además, espectador y personaje comparten percepción.

-En todos los segmentos analizados, excepto el final, el personaje de Michel se convierte en el observador que va descubriendo las acciones y los personajes:

- Lleva el relato a su entorno familiar.
- Espía a su padre antes de avisarle para cenar.
- Se interesa por el difunto y el cometido del hielo en el velatorio.
- A través de su atención o su mirada se presentan el Señor Rooney y Connor. La imagen de este último aparece desenfocada hasta que no se actualiza desde el punto de percepción de Michel.
- Está presente en el discurso del Señor Rooney y sale con los curiosos a ver como despiden a Finn.

Implicaciones pragmáticas.-

-Género:

El cine ha producido una gran cantidad de películas sobre la mafia en la época de la prohibición de bebidas alcohólicas en Estados Unidos. La situación temporal, la ambientación, la tenencia de armas, las relaciones sociales y la celebración del velatorio incluyen este film dentro del género de gánsteres.

-Información pragmática cultural:

-El conocimiento pragmático del espectador le permite interpretar las reminiscencias gaélicas de la música en la secuencia inicial y la procedencia irlandesa de la danza tocada en el velatorio.

-De igual forma, se reconocen los símbolos y ritos católicos.

-Paratexto:

-Las funciones fisonómicas de los personajes de Mike Sullivan y del Señor Rooney se apoyan en el conocimiento paratextual. Los actores son muy conocidos por el público en general y es muy posible que el espectador supiera de antemano el rol interpretado por cada uno. De esta forma, la función fisonómica del segundo se realiza sobre un plano americano; y la del primero, aunque la hemos situado en el primer plano medio que lo actualiza, puede haberse producido con la primera visión de su figura en plano general.

-Lectura activa: expectación, inferencias e interpretación aberrante.

-El autor intenta atrapar la atención de espectador y cuenta con una lectura activa por parte de este:

-La expectación creada al principio, por el sonido del mar sobre el *negro*, se prolonga con la presentación de la historia y la secuencia inicial con títulos de crédito.

-La secuencia inicial provoca inferencias sobre las actividades del chico y sobre la relación familiar con los personajes que encuentra al llegar a la casa.

-La información que aporta el diálogo de Michel con Connor, en el cuarto segmento, aporta datos sobre los cuales el espectador construye sentidos sobre las relaciones de los personajes y sus familias.

-En el segmento 8, cuando Michel cree que Connor le ha visto al otro lado de la puerta, la expectación por el peligro que corre el chico se crea a partir de una lectura aberrante de la mirada de Connor provocada por la disposición discursiva.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (62)

Auricularización:

-(IP <> Cs <> IR) <> (VP + SR + SC) [sonoridad] = *los sonidos de la escena vista por Michel desde el orificio se escuchan desde el mismo punto, por el mismo personaje*

Calificación:

-IP <> Os = *el rosario y la pistola califican al Padre*

-(IP + Iact) <> M = *la jiga irlandesa tocada por los músicos del velatorio califica a la concurrencia por su ascendencia*

Connotación:

-(IP <> Cs) <> S-c [movimientos] : metáfora = *el alejamiento del encuadre de la imagen del personaje mirando el automóvil sugiere un distanciamiento en la relación del Chico con su Padre*

-(IP <> IR) <> LVO : antítesis = *la actitud de Connor dice lo contrario que su declaración de estar ocupado*

-[Iteración] <> ((IR <> SR) + S-c) : epanadiplosis = *la iteración del encuadre inicial y el acontecimiento que muestra pone límites a la historia de Michel y marca la escena como presente narrativo*

-IE <> IR : símbolo = *el automóvil abandonado en el camino se convierte en símbolo de la vida que Michel deja atrás*

Elipsis:

-S-c [transiciones] <> Configuración = *el fundido del plano 100 evidencia una elipsis entre las escenas que enlaza*

F. Fisonómica:

-(IP <> IR) <> S-c [escala] = *el Chico descubre su rostro y la escala lo hace reconocible*

-S-c [profundidad y escala] <> IR = *imagen de la mujer que mira por la ventana (la Madre de Michel)*

-S-c [movimientos y escala] <> IP = *el rostro del padre se hace recordable*

-S-c [escala] <> IR = *imagen del personaje del Señor Rooney*

-IP <> S-c [escala y profundidad] = *imagen de Connor, retrasada por el desenfoque inicial*

Indicación:

- Iact <> Cs = *con su gesto de severidad y desconfianza, el tendero se muestra superior*
- IP <> Cs = *el Chico disimula su acción del hurto con el gesto de mirar hacia arriba*
- IP <> Cs = *algo llama la atención del Chico, tendido en la nieve*
- IP <> Cs = *el Chico sigue con la mirada el automóvil hasta el garaje*
- IP <> (Cs + LVO) = *Finn amenaza a Connor antes de irse, con gestos y palabras*
- (IR <> SR) <> VP [sonoridad] = *el aumento en la sonoridad de la voz de Mike se asocia a los pies que llegan junto al orificio de Michel, señalándolos como suyos*
- IP <> Cs = *el gesto de Michel, ante la puerta de su casa, tras la cual está Connor, denota temor*

Nominación:

- IP <> LVO = *el personaje pide a Michel que le llame Connor*

Lectoproxémica:

- S-c [movimientos] <> IR = *el movimiento de encuadre acerca el punto de vista a la figura del chico (narrador autodiegético) en el primer encuadre*
- S-c [escala] <> (IP <> Cs) = *los primeros planos acercan al espectador al personaje y dan importancia a la mirada de este, cuando va a avisar de la cena a su Padre*
- S-c [escala y subjetividad] <> IP = *la escala y los significantes de la subjetividad de la mirada acercan e identifican espectador y personaje, en la secuencia de la reunión mafiosa vista por Michel*

Representación:

- IR <> Cc [atuendo] <> SR = *un niño de época pasada frente al mar*
- IR <> Cc [trabajo] <> LVO = *un chico montado en bicicleta vende periódicos a los obreros que salen de las fábricas*
- IP <> IR = *el Chico vendedor de periódicos se aleja de las fábricas en su bicicleta*
- IP <> IR <> SR <> Cc [espacios] = *el Chico circula por la ciudad hasta una tienda*
- IP <> Iact <> IR <> (SR + SC) <> Cc [espacios, trabajo, dinero] <> LVO = *el Chico entra en una tienda donde da cuenta de la venta de periódicos al tendero*
- IP <> Iact <> IR <> SR = *el Chico roba un paquete de tabaco cuando el tendero le da la espalda*
- IP <> IR <> IE <> SR = *el Chico sale de la tienda y se dispone a fumar en pipa con el tabaco del paquete robado*
- IP <> IR <> SR <> Cc [espacios] = *el Chico circula en bicicleta por la ciudad mientras fuma en pipa*
- IP <> IR <> Cs <> RV <> SR = *el Chico llega a una casa con jardín y juega a tirarse bolas de nieve con otro niño que le aguardaba entre los árboles*
- IR <> Cs <> IE <> S-c [profundidad] = *una mujer mira por la ventana y sonríe*
- IP <> Cs <> IR <> SR = *el Chico se levanta, esconde la pipa y compone postura respetuosa*
- IR <> SR <> (IP + IE) = *un automóvil llega a la casa y pasa por delante del Chico*
- IP <> Cs <> IR <> IE <> S-c [profundidad] = *la mujer (la Madre del Chico) se compone el peinado y sonríe mientras ve llegar el automóvil*
- IP <> IR <> SR = *el automóvil entra en el garaje seguido por el Hermano pequeño*
- IP <> IR <> SR = *el Chico acaba de subir las escaleras y se adentra en el pasillo en penumbra*
- IP <> S-c [composición] <> IR <> SR = *el Chico se para en el pasillo a observar al Padre en la habitación*
- IP <> IR <> SR <> LVO <> SV = *el Chico avisa al Padre de la cena y este lo agradece lacónicamente y desaparece en la habitación*
- IP <> Cs <> IR <> SR = *el Chico se va hacia la escalera y antes de bajar se vuelve a mirar hacia el pasillo*
- IP <> Cc [ritual] <> IR <> SR = *Michel (el Chico) y su Padre rezan junto al féretro*
- IP <> Cs <> IR <> LVO <> SR = *Michel pregunta con la mirada y su Padre aclara que el hielo conserva el cuerpo*
- IP <> IR = *Michel se yergue sobre el féretro*
- IP <> Cc [ritual] <> IR <> SR = *Michel y su Padre terminan su postración religiosa y se levantan*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> LVO <> RV = *un señor mayor (John Rooney) acoge con los brazos abiertos a la familia de Michel*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> LVO <> RV <> M = *Michel encuentra a Connor cuando busca la chaqueta en el despacho del Señor Rooney, dialoga con él y se marcha sin conseguir su propósito porque el otro se lo impide*

-IP <> Iact <> IR <> SR <> (LVO <> VP) <> EV [cesantes] = *el Señor Rooney comienza a hablar a la concurrencia, que enseguida presta atención; Michel y Connor también atienden*

-IP <> Cs <> IR <> Iact <> EV <> M <> SC = *Michel pretende ver el acontecimiento de la expulsión de Finn, entre la gente, mientras los músicos tocan y les siguen palmadas en el salón*

-IP <> Iact <> IR <> EV <> M <> SC = *Michel sigue a la fila de hombres encabezada por el Señor Rooney que atraviesa el salón*

-IP <> IR <> SR <> LVO <> Iact = *Mike Sullivan (el Padre de Michel) y Connor despiden forzosamente a Finn McGovern ante la mirada de Michel y varios hombres situados en la portada de la casa*

-IP <> IR <> SR <> LVO <> Iact = *cuando Finn se va, el Señor Rooney dialoga con su hijo (y le da órdenes) junto a Mike Sullivan (el Padre de Michel) y ante la mirada de Michel y varios hombres situados en la portada de la casa*

-IP <> IR = *el Señor Rooney vuelve hacia la casa tras la marcha de Finn y el diálogo con su hijo*

-IP <> Cs <> IR = *Michel se dirige al interior, tras la despedida de Finn, con gesto de sumisión*

-IP <> Cs <> IR <> SR = *Michel tendido en el suelo bajo la lluvia, mirando por un orificio*

-IP <> Cs <> Px <> IR <> SR <> SC <> (VP <> LVO) = *reunión entre Finn y Connor, en presencia de Mike y los guardaespaldas del primero, que termina con la muerte de estos porque Connor dispara primero a la cabeza de Finn (todo lo cual ve Michel por el orificio de la portezuela)*

-IP <> Cs <> IR = *Michel en el porche de su casa, tras oír los disparos que matan a su Madre y a su hermano Peter*

-IP <> Cs <> IR <> IE = *Connor llega hasta la puerta, se descubre y mira al frente*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> RV <> IE = *Connor no mira a Michel en el exterior, sino a su reflejo sudoroso, jadeante y turbado en el cristal de la puerta*

-IP <> IR <> SR <> IE = *Michel se esconde entre las sombras del porche (antes de que salga Connor)*

-IP <> Cs <> Iact <> IR <> SR <> IE = *Michel llega con maleta y perro a la granja amiga y deja el coche en el camino. Mientras el Matrimonio propietario arregla la casa y lo ve llegar*

Determinaciones. (25)

Anclaje:

-(Representación) + (Ocularización) > ((IP <> IR) > LVO) = *que el Padre oculte la pistola con la chaqueta porque oye al Chico fija el matiz de espía de la observación de este*

-(Información) > (S-c [composición y profundidad] + (VP <> LVO)) = *la referencia del Señor Rooney a su hijo, en su discurso, junto con la actualización de la imagen de Connor, destacada entre la concurrencia, fijan el sentido de la relación paternofilial sugerida en la escena anterior del despacho*

-IP > (LVO <> (IP <> Cs)) = *Connor, mientras habla, se dirige a Mike mirando hacia la posición del poseedor de los pies junto al orificio, lo que fija el sentido de que son los de este personaje*

F. Causal:

-(IP <> Cs) > (Representación) = *la mujer ríe porque contempla el juego de los niños*

-(IP <> Cs <> IR <> SR) > (IR <> SR <> (IP + IE)) = *el Chico se levanta y compone postura de respeto por la llegada de su padre, el ocupante del automóvil*

-(IP <> Cs) > (Representación) = *la mujer se alegra y se acicala porque ve llegar el automóvil*

-(IP <> IR) > LVO = *el Padre oculta la pistola con la chaqueta porque oye al Chico*

-(IP <> Cs) > LVO = *Michel (el Chico) se vuelve con un gesto de atención, cuando termina la postración ante el féretro, porque oye la voz del personaje que llega*

-(IP <> Cs <> IR) > (IP <> Cs) = *Michel entra sumiso porque su padre se lo ha ordenado con la mirada, tras la despedida de Finn y el diálogo de los Rooney*

-(Representación [esconderse]) > (Representación [reflejarse]) = *Michel se esconde porque ha comprendido que Connor no miraba hacia el exterior*

-(IP <> Cs) > (IP <> IR) = *la Mujer se alegra porque ve llegar a Michel a la granja*

Deixis:

- (Representación [reunión]) > (Representación [diálogo Rooney]) = *la escena de la reunión remite al diálogo anterior del Señor Rooney con su hijo Connor y señala la desobediencia de este.*
- (IP < > IA < > ST) > (Representación [inicio]) = *se muestra de nuevo la situación del chico en la playa (tras la muerte de Mike Sullivan en Perdición)*
- (VN < > LVO) > Configuración = *la narración remite a la historia contada, a la presentación y a la relación de Michel con su padre para concluir el conflicto paternofilial expuesto*

Ocularización:

- (IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *el Chico mira lo que hace el Padre en la habitación*
- IE > (IP < > Cs) = *el Chico mira el pasillo y la habitación vacías antes de irse por la escalera*
- (IR < > Cc [ritual]) [encuadre intermedio] > (IP < > Cs) = *Michel mira al difunto, que tiene monedas sobre los ojos*
- Os > (IP < > Cs) = *Michel ve la chaqueta del Señor Rooney en el despacho*
- (IP < > IR < > LVO) [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Michel mira y atiende al orador Señor Rooney*
- (IP < > IR) > ((IP < > Cs) + S-c [composición]) = *Michel ve desde la portada de la casa como el Señor Rooney vuelve tras dialogar con su hijo.*
- (IP < > Cs < > IR) > (IP < > Cs) = *Mike Sullivan ve a su hijo Michel entre los curiosos de la portada, tras la despedida de Finn y el diálogo de los Rooney*
- (Repr. [reunión]) > ((IP < > Cs [iteración]) + S-c [angulación, movimientos, máscaras y profundidad]) = *Michel ve la reunión de Finn y Connor por un orificio junto al suelo*
- (IP < > IR) > (IP < > Cs) = *Michel ve que el asesino de su familia es Connor Rooney*
- (IP < > IR) > (IP < > Cs) = *los granjeros ven llegar a Michel*

Situacional:

- Configuración > LVO = *la voz infantil que presenta la historia la sitúa en el invierno de 1931*

Constelaciones. (33)

Cohesión:

- LVO + S-c [transiciones] = *presentación de la historia y fundido a blanco cohesionan los encuadres 1 y 2*
- (S-c [profundidad] < > IE) + RV = *el enfoque selectivo del plano 24 y la continuidad sonora de las risas de los niños producen cohesión con los encuadres anteriores*
- (S-c [profundidad] < > IE) + SR = *el enfoque selectivo del plano 27 y la continuidad sonora del motor del auto producen cohesión*
- M + Configuración = *la música unifica el segmento inicial de los títulos de crédito*
- (M < > SC) [sonoridad atenuada] + Configuración = *la música y las palmadas que se oyen atenuadas en el plano 67 cohesionan la unión con el plano anterior*

Coloración:

- M + Configuración = *la música aporta distinta expresividad a cada escena de la secuencia inicial*
- M + Configuración = *la música aporta distinta expresividad a las acciones puntuales del acontecimiento de la postración ante el féretro*
- M + Configuración = *la música aporta su expresión siniestra a la escena en que Michel ve a Connor tras la puerta de sus casa, tras haber asesinado a su familia*
- M + Configuración = *la música aporta su expresión optimista a la llegada de Michel a la granja*

Connotación:

- (Representación) + (Ocularización [iterada]) : *acumulación = el sentido de la observación del Chico al Padre se resalta por acumulación*
- M + (IP < > IR) : *epíteto = la música y el paso del personaje de la penumbra a la zona iluminada del pasillo cuando llama al Padre califican la observación como oculta*
- IE [vacío] + (IE > (IP < > Cs)) : *metáfora = el espacio vacío del pasillo y la mirada que le dedica el Chico sugieren dificultades en la relación padre hijo*

-[iteración] ((IP <> IR) + (IP <> Cs)) : acumulación y reduplicación = *la rápida combinación reiterada de mirada de Michel y muerte de Finn mantiene y potencia la ocularización*

Expectación:

-SC + {negro} = *el sonido reconocible del mar sobre el negro inicial capta la atención del espectador*

-(Ocularización) + (Representaciones) + (F. indicativa) + (Coloración) = *todo parece indicar que Connor ve a Michel al otro lado de la puerta, tras asesinar a su familia*

Género:

-(Representación [velatorio]) + (F. situacional) + Os [pistola] + {ambientación y familia} = *varios elementos explicitados remiten a filmes sobre la mafia en tiempos de la Ley seca*

Indicación:

-(Subrayado) + (F. connotativa [iteración]) + (IP <> Cs <> IR) + M = *la visión del asesinato de Finn causa una gran impresión en Michel*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo entre Michel y Connor aporta datos a la narración de la historia*

-LVO + Configuración = *el comienzo del discurso del Señor Rooney aporta información sobre el personaje*

-LVO + Configuración = *las locuciones de los personajes durante la despedida forzada de Finn y el diálogo de los Rooney informan de la embriaguez de aquel y de la intención de Connor de hablar con él*

-LVO + Configuración = *el diálogo da a entender que el verdadero culpable de la irregularidad en las cuentas (razón de esta reunión) es Connor*

-LVO + Configuración = *la locución del narrador en el final fija sentidos globales del film (Mike temía que su hijo se convirtiera en matón, pero esto no sucede)*

-LVO + (IP <> IR <> IE) = *la narración aporta información que complementa el sentido de la llegada de Michel a la granja: llega para quedarse, para ser adoptado por el Matrimonio amigo*

Narración:

-(LVO + EV) + Configuración = *una voz infantil y cansada presenta la historia*

-(VN <> LVO) + Configuración = *vuelve la voz narradora, asociada ya al personaje de Michel*

-(VN <> LVO) + Configuración = *la voz narradora continúa durante la llegada de Michel a la granja*

Ocularización:

-(IP <> Cs <> IR) + (S-c [movimientos] <> IR) = *visión subjetiva de Michel del recorrido del agua deshelada junto al féretro*

Puntuación:

-M + Configuración = *las variaciones de la música puntúan las distintas escenas de la secuencia inicial*

-M + Configuración = *las variaciones de la música puntúan las acciones concretas durante la postración ante el féretro*

-M + S-c [transiciones] = *la música y el fundido concluyen el filme*

Subrayado:

-((IP <> Cs) > (Representación)) + (Cohesión [iterada]) = *la cohesión reiterada basada en la variación de enfoque resalta la relación causal entre la actitud de la mujer y la llegada del automóvil*

-M + (Ocularización [cadáver]) = *la variación musical de expresión grave y solemne resalta la visión del cadáver por parte de Michel*

-S-c [escala, velocidad y montaje] + (IP <> IR) = *el aumento en la escala, la ralentización y la sucesión y combinación de planos subrayan la caída de Finn*

-Tipos de función con más de una clase:

- Connotación: interdependencias y constelaciones
- Indicación: interdependencias y constelación
- Ocularización: determinaciones y constelación

Poética.-

-Estrategia de focalización:

-El autor ha decidido focalizar la historia desde la instancia diegética del personaje de Michel. Siguiendo esta intención, estructura el planteamiento del relato a partir de la observación del personaje. Michel introduce al espectador en el universo diegético, en un proceso que va desde lo individual a lo más general:

- Aparición del personaje que cuenta la historia.
- Presentación de la familia.
- Inclusión de la familia en el entorno social de la organización mafiosa.

-La articulación de ocularizaciones del personaje responde a la estrategia que persigue cumplir con la doble intención apuntada:

- Son marcas discursivas de la focalización
- Muestran, desde la mirada del personaje, el mundo diegético.

-Durante el planteamiento, para mantener al personaje de Michel como observador y *focalizador* único, se niega o se retrasa la visión de otras miradas:

- En la presentación del personaje de Connor, su imagen no aparece nítida hasta que no se ofrece desde el punto de observación de Michel.
- La ocularización del Mike Sullivan, tras la despedida de Finn McGovern, se explicita después del efecto que produce en Michel.

-Entre las ocularizaciones de Michel, destaca por su importancia y su configuración, la articulada durante la escena de la reunión entre Finn y Connor:

- La mirada de Michel estructura el discurso y determina su sentido.
- El punto de observación se identifica con el punto de escucha y con el punto de vista del espectador, lo que potencia el sentido de la mirada oculta y el efecto de la visión del asesinato.
- Para asegurar el sentido de la subjetividad el autor produce numerosos elementos significantes de la ocularización y de la auricularización.
- Por la misma razón, el efecto de la visión del asesinato en Michel se vehicula por una función indicativa compleja que incluye subrayado, connotación, representación, código cinésico y música.

-Uso del medio técnico:

Podemos destacar algunos recursos técnicos cuyo efecto se aprovecha en la significación textual:

-La ralentización de la imagen (S-c [velocidad]) subraya la muerte de Finn, por dilatación o alargamiento de la acción.

-La iluminación de los planos, que en el discurso significativo se convierte en imagen representacional (IR), influye en el sentido del espionaje al padre en el segmento 2, y en la ostensión de la chaqueta del segmento 4.

-La profundidad de campo incide en las funciones semióticas a través del enfoque selectivo dentro del cuadro.

Proceso textual

-Progresión:

-La cohesión de la secuencia inicial se debe a funciones puntuales y a la configuración sintagmática (*secuencia por episodios*).

-Las ocularizaciones del personaje de Michel cohesionan los segmentos intermedios, y el sentido de su observación constante produce coherencia interior y entre secuencias.

-El segmento final se estructura a partir de acciones, espacios y configuración contextualizados.

-S-códigos:

Los s-códigos de la transmisión de las imágenes tienen gran incidencia en la significación de los segmentos analizados de este filme. Los s-códigos suelen aparecer combinados en las funciones semióticas en que participan (recuérdese la ocularización subjetiva del segmento 7). Además, dichas funciones pueden ser funtivos de otras más complejas. Apuntamos aquí, las funciones primarias.

-Angulación:

-Ocularización subjetiva del segmento 7.

-Composición:

-Representación del Michel observando a su padre desde el pasillo.

-Anclaje de la relación padre-hijo de los Rooney (combinada con la profundidad)

-Ocularización de la despedida de Finn por Michel, desde la portada.

-Escala:

-Funciones fisonómicas (combinadas con la profundidad, dos, y con los movimientos, una).

-Funciones lectoproxémicas.

-Subrayado de la muerte de Finn (combinada con velocidad y montaje).

-Máscaras:

-Ocularización subjetiva del segmento 7.

- Montaje (i.e. combinación):
 - Ocularizaciones
 - Subrayado de la muerte de Finn (combinado con escala y velocidad)
- Movimientos:
 - Función connotativa de distanciamiento padre hijo, en segmento inicial.
 - Función fisonómica de Mike Sullivan (en combinación con la escala).
 - Función de lectoproxémica sobre narrador autodiegético, en el inicio.
 - Ocularizaciones subjetivas de Michel.
- Profundidad de campo:
 - Funciones fisonómicas de la Madre y de Connor (combinada con la escala).
 - Representaciones de la Madre en la ventana.
 - Anclaje de la relación padre-hijo de los Rooney (combinada con la composición).
 - Indicador de la subjetividad en la ocularización del segmento 7.
 - Cohesión reiterada entre los encuadres de la Madre en la ventana y las escenas que mira.
- Transiciones:
 - Cohesión en segmento inicial.
 - Elipsis en el segmento final
 - Puntuación en la conclusión del filme.
- Velocidad:
 - Subrayado de la muerte de Finn (combinada con escala y montaje)

-Sistema:

Presentan un uso sistematizado:

-La construcción significativa del *enfoque selectivo*, perteneciente al s-código de la profundidad de campo, aunque con diferentes efectos en la significación:

- Cohesiones en el segmento inicial.
- Representación de la Madre en la ventana.
- Funciones fisonómicas de la Madre y de Connor.
- Anclaje de la relación padre-hijo de los Rooney.
- Indicador de la subjetividad en la ocularización del segmento 7.
- La puntuación por medio de las variaciones melódicas y tímbricas de la música

[Sr. Rooney: "...mi hijo y yo vagando por estas habitaciones."]



Figura 25: Plano 64. Connor destacado entre los asistentes al velatorio.
Composición y profundidad se unen al lenguaje verbal para fijar la relación partenofilial de los Rooney

Camino a la perdición (2002) de Sam Mendes.

Fuente: [DVD] Madrid. Twentieth Century Fox Home Entert. España, 2003

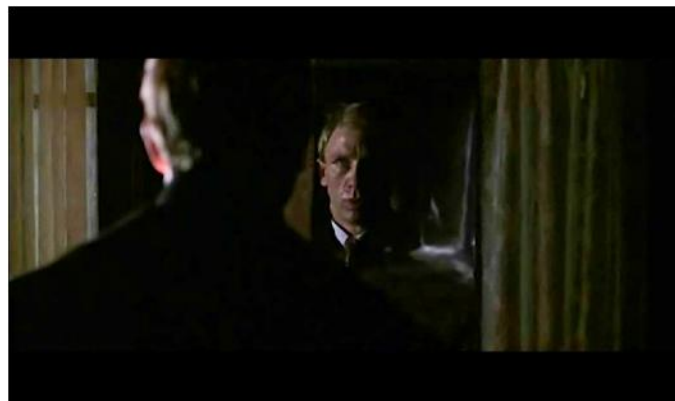


Figura 26: Función de expectación por falsa ocularización de Connor.

Camino a la perdición (2002) de Sam Mendes.

Fuente: [DVD] Madrid. Twentieth Century Fox Home Entert. España, 2003

4.1.4.-**Chicken run: evasión en la granja (2000)** de Nick Park y Peter Lord.
(Secuencia por episodios) (Sintagma alternado)

Filme de animación en el que animales como gallinas y ratones aparecen personificados.

Ginger y las otras gallinas de una granja avícola están decididas a escapar. El señor y la señora Tweedy, propietarios de la granja, sacrifican a las gallinas que no ponen un número de huevos estipulado. Ginger ha ideado numerosos planes de fuga que han acabado con sus huesos en la carbonera (usada como *celda de castigo*). Una noche, Rocky, un gallo americano escapado de un circo, llega a la granja literalmente caído del cielo. Para que las gallinas le escondan, promete enseñarlas a volar. Mientras, la señora Tweedy decide abandonar el negocio de los huevos e instalar una máquina para hacer pastel de pollo con sus gallinas.

Descripción semiológica.-

Los Tweedy prueban la máquina con Ginger, pero Rocky acude en su ayuda y, juntos, sabotean la instalación. Al día siguiente, cuando por fin escaparían volando, Rocky ha desaparecido. Las gallinas descubren que el gallo americano llegó volando impulsado por un cañón del circo. Entonces, Ginger tiene una idea: entre todas construirán una máquina voladora antes de que el señor Tweedy arregle la que las convertirá en empanada. Con la ayuda de unos ratones rateros, que roban al granjero herramientas a cambio de huevos, comienzan a trabajar.

01: 01: 49 / 01: 02: 48

Plano 1:

Plano americano del señor Tweedy echado en el suelo, bajo la máquina, martilleando sobre ella.

-Imagen

-Imagen de personaje (IP): señor Tweedy

-Imagen contextualizada del espacio (IE): instalación industrial para hacer empanadas

-Imagen representacional (IR): movimiento; herramienta

-Música

-Pieza musical de tempo allegro y expresión épica

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): golpes de partillo

Plano 2:

Plano detalle de una llave de tuercas golpeando una punta clavada en una pared de madera, mientras se oyen gemidos de esfuerzo.

-Imagen:

-IR: herramienta; espacio; movimiento

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): gemidos de esfuerzo

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 3:

Plano medio de tres gallinas golpeando, con distintas herramientas, puntas de clavos en la pared de madera de un gallinero, mientras profieren gemidos de esfuerzo.

-Imagen:

- Imagen contextualizada de actantes (Iact): gallinas
- IE: espacio contextualizado de un gallinero
- IR: herramientas; movimiento

-Voz: RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano detalle de varios clavos saliendo de la madera exterior del gallinero.

-Imagen:

- IE
- IR: clavos; movimiento

-Música

-Sonidos:

- SR: golpes

Plano 5:

Plano americano contrapicado de dos gallinas recogiendo al vuelo, en recipientes de lata, los clavos que saltan de la madera, y diciendo: “-¡Mío!”

-Imagen: Iact, IE, IR

-Voz:

- Lenguaje verbal oral (LVO): “mío”

-Música

-Sonidos:

- SR: golpes de los clavos al caer en las latas

Plano 6:

Plano detalle de un martillo carpintero usado para sacar, con su garra, un clavo del suelo, junto a las patas de una gallina.

-Imagen:

- Iact: gallina
- IR: herramienta; suelo de madera; movimiento

-Música

-Sonidos: SR

Plano 7

Plano medio del señor Tweedy, entre los rodamientos de su máquina, extrayendo una herramienta doblada y exclamando sorprendido: “-¿Eh?!”

-Imagen:

- IP, IE, IR
- Cinésica (Cs): gesto de sorpresa del personaje

- Voz:
 - LVO: interjección interrogativa
- Música
- Sonidos: SR

Plano 8:

Plano general de varias gallinas trabajando en el interior de un gallinero: una de ellas desclava con esfuerzo una punta, y el nido sobre el que trabaja se desploma sobre el de abajo, aplastando a su ocupante, que grita mientras la primera pone gesto de sorpresa y miedo.

- Imagen:
 - Iact, IE
 - IR: acciones
 - Cinésica (Cs): gesto de sorpresa y miedo
- Voz:
 - Reflejos vocales (RV): gemidos de esfuerzo de la gallina de arriba y grito de la aplastada
- Música
- Sonidos: SR

Plano 9:

Plano general de Fowler, el veterano gallo de la granja, que acaba de entrar con unos abultados calzones de lona en un gallinero donde trabajan algunas gallinas, tirando de un cordón de su cintura.

- Imagen:
 - IP, Iact, IE
 - IR: calzones; movimientos
- Música
- Sonidos:
 - SR: pasos; fricción del cordón

Plano 10:

Plano detalle picado de una gran cantidad de tornillos, tuercas y clavos que salen de las perneras del calzón de Fowler, y se esparcen por el suelo.

- Imagen:
 - IP
 - IR: tornillos, tuercas y clavos esparciéndose
- Música
- Sonidos: SR

Plano 11:

Primer plano de Fowler, saludando marcialmente, gesticulando y gimiendo por el cosquilleo que le producen las piezas metálicas al salir de su calzón.

- Imagen:
 - IP

- Cs: saludo militar; gesto de cosquilleo
- Voz:
 - Reflejos vocales (RV): gemido
- Música
- Sonidos:
 - SR: ruido de las piezas cayendo al suelo (fuera de campo)

Plano 12:

Plano medio del señor Tweedy conectando el enchufe de la máquina, bajo la atenta vigilancia de la señora Tweedy detrás, con los brazos en jarra y el gesto severo. Al hacer el contacto, saltan chispas del enchufe y se produce una pequeña explosión que expulsa un denso humo negro sobre la cara de la señora Tweedy.

- Imagen:
 - IP, IE
 - IR: acción de enchufar; chispas; explosión; humo
 - Cinésica (Cs): postura y gesto de la señora Tweedy
- Música:
 - Pausa tras conclusión de fraseo
- Sonidos:
 - SR: chisporroteo; explosión; silbido del humo

Plano 13:

Plano medio de los dos perros del señor Tweedy, moviendo los ojos para mirar a ambos lados, mientras, por detrás, la ropa tendida se mueve porque alguien tira del cordel.

- Imagen:
 - Imagen de actantes (Iact): perros
 - Cs: miradas de vigilancia de los perros
 - IR: movimientos del cordel con la ropa tendida
- Música:
 - Nuevo desarrollo de la pieza musical tras la pausa
- Sonidos:
 - SR: gruñidos de los perros; fricción de la polea del cordel

Plano 14:

Plano medio de los Ratones rateros apareciendo bajo una tabla del suelo y entregando a una gallina la ropa que había en el cordel, mientras ríen alegremente.

- Imagen:
 - IP, Iact
 - Imagen contextualizada de objetos (IE): prendas de ropa
 - IR: trampilla; movimientos y entrega de la ropa
- Voz:
 - RV: risas
- Música
- Sonidos: SR

Plano 15:

Plano medio con *travelling* de alejamiento hasta *plano general*, de varias gallinas cosiendo al compás; de otra cortando tela con unas tijeras mientras pasa despacio de izquierda a derecha; y de Bads haciendo lo mismo pero rápidamente y lanzando un grito de vaquero.

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): Bads (gallina individualizada en el texto)

-Iact, IE, IR

-Voz:

-Señal vocal no lingüística (SV): grito vaquero

-Música

-Sonidos: SR

Plano 16:

Plano entero del señor Tweedy utilizando un atornillador de manivela en la máquina.

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

-Sonidos:

-SR: chirrido del atornillador

Plano 17:

Plano entero de Bunty, la gallina que más pone, y de otra compañera que la ayuda, utilizando un atornillador de manivela en un gallinero, mientras la primera pone huevos que caen hacia abajo sin parar.

-Imagen:

-IP: Bunty

-Iact, IE, IR

-Voz:

-RV: voz de esfuerzo de Bunty

-Música

-Sonidos:

-SR: chirrido del atornillado

-Sonido convencionalizado (SC): expulsión de huevos

Plano 18:

Plano entero de los Ratones rateros recogiendo, al vuelo, los huevos de Bunty en una huevera. Uno exclama: “-¡Huevos del cielo!”. El otro replica: “-¡No!: ¡Cielos, huevos!” El primero ríe mientras se marchan con su botín.

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-LVO: locuciones exclamativas de los ratones

-RV: risas

-Música

-Sonidos: SR

Plano 19:

Plano detalle de la colocación de dos tablas y un clavo para unir las sujetado por las manos vendadas de una gallina. Se oye una voz decir: “-¡Fuerte, fuerte!”

-Imagen:

-Iact

-IR: tablas, clavo y movimientos; vendas en las manos

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 20:

Plano entero de la gallina que sujeta el clavo, que también lleva vendada la cabeza, y de dos compañeras que con sendos martillos golpean para clavarlo en las tablas.

-Imagen:

-Iact: gallinas

-IE: espacio de un gallinero

-IR: acción; vendas

-Voz:

-RV: voz de esfuerzo de las gallinas

-Música

-Sonidos: SR

Plano 21:

Plano medio del señor Tweedy poniendo una rueda dentada en la máquina.

-Imagen: IP, IE, IR

-Voz:

-RV: voz de esfuerzo del señor Tweedy

-Música

-Sonidos: SR

Plano 22:

Plano entero contrapicado de dos gallinas serrando con esfuerzo en un gallinero.

-Imagen: Iact, IE, IR

-Voz: RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 23:

Plano medio del señor Tweedy trabajando en la máquina con una llave de tuercas.

-Imagen: IP, IE, IR

-Voz: RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 24:

Plano medio de una gallina utilizando una llave de tuercas con esfuerzo.

- Imagen: Iact, IE, IR
- Voz: RV
- Música
- Sonidos: SR

Plano 25:

Plano medio del señor Tweedy colocando una tapa en su máquina

- Imagen: IP, IE, IR
- Voz: RV
- Música
- Sonidos: SR

Plano 26:

Plano americano de Ginger, de espaldas, y otras gallinas con piezas y herramientas en las manos. Dan un último golpe a una rueda dentada y Ginger se vuelve con la pieza y avanza, hasta primer plano.

- Imagen:
 - IP: Ginger
 - Iact, IE, IR
- Voz: RV
- Música
- Sonidos: SR

Plano 27:

Plano medio de Ginger, con sus compañeras, colocando la rueda en su máquina y haciéndola rodar ante el júbilo de todas, que exclaman: “-¡Bien!”. Ella hace un gesto de conformidad con el pulgar.

- Imagen:
 - IP, Iact, IE, IR
 - Cinésica (Cs): gesto de conformidad de Ginger (*emblema*)
- Voz: LVO
- Música
- Sonidos: SR

Plano 28:

Plano detalle contrapicado, de un tubo de escape sobre el tejado, que vibra y comienza a echar humo.

- Imagen:
 - IR: tubo; espacio; movimiento; humo
- Música:
 - Cambio del tempo y la expresividad épica hacia un fraseo conclusivo oscuro
- Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-El plano 1 presenta al señor Tweedy trabajando en la reparación de la máquina de hacer empanadas. Tanto la instalación como la necesidad de ser reparada forman parte del texto. Por tanto, la imagen del espacio (IE) participa en la función que **representa** la actividad, además de la imagen del personaje (IP) y la imagen (IR) y el sonido (SR) representacionales.

IP <> IE <> IR <> SR

-La música aporta su expresión épica a todo el segmento. Completa función de **coloración** que resalta la valentía de las acciones de las gallinas y la heroicidad de su propósito. Así mismo, el aire marcial recuerda la música de filmes bélicos. Esta remisión al **género** viene activada por la información contextual que contiene la continua comparación de la granja con un campo de concentración.

M + Configuración

-Los planos 2 y 3 muestran cómo las gallinas sacan clavos de la madera. La escala de detalle (S-c) del primer encuadre sirve para evidenciar la acción de desclavar. El encuadre siguiente ya muestra las imágenes contextualizadas de las gallinas actantes (Iact) y del espacio del gallinero (IE). Igualmente participan en la función los sonidos de los golpes (SR) y los reflejos vocales de esfuerzo de las gallinas (RV). Esta **representación** guarda la similitud del martilleo con la de la actividad del señor Tweedy, pero contrasta con ella por los diferentes espacios, sujetos y propósitos de las acciones.

S-c [escala] <> IR <> SR <> (Iact <> RV) <> IE

-Los planos 4 y 5 muestran cómo las gallinas cogen los clavos que saltan de la madera exclamando “¡mío!” (LVO). El detalle del primero (S-c) permite percibir la expulsión de los clavos de la madera, así como la correspondencia de cada salto de clavo con un golpe seco. El encuadre siguiente muestra las gallinas (Iact) y el espacio exterior de un gallinero (IE). Función de **representación**:

S-c [escala] <> IR <> SR <> (Iact <> LVO) <> IE

-Las dos representaciones anteriores guardan un marcado paralelismo formal, pues tienen la misma configuración sustancial y de montaje (cf. figura 27). Así mismo, ‘recoger clavos’ es, aquí, una acción consecuente a ‘desclavar’. Tanto el montaje como la relación entre las acciones sirven a la **cohesión** del texto. La cohesión entre estas representaciones las sitúa en contigüidad de espacio y de acción, y permite la inferencia de la reutilización de los clavos en la máquina que pretenden construir las gallinas.

S-c [montaje] + ((Representación) <> (Representación))

-En el plano 6 se **representa** otra acción de desclavar en detalle. En la función, además de imagen y sonido representacionales (IR y SR), participa la imagen de actante (Iact) porque la presencia del sujeto de la acción queda señalada por la sinécdoque de las patas reconocibles de una gallina. La escala de detalle del encuadre no es necesaria para la significación, pues el contexto habría hecho comprensible la acción aún en una escala menor, pero sirve al ritmo formal de la transmisión discursiva.

Iact <> IR <> SR

-El plano 7 vuelve a mostrar al señor Tweedy trabajando en la reparación de su máquina. Como en la anterior representación de esta actividad, participan en la función la imagen de personaje (IP), la imagen de los movimientos (IR) y el sonido producido por la acción (SR). La imagen de los engranajes funciona como sinécdote del espacio contextualizado (IE). Función de **representación**:

IP < > IR < > SR < > IE

-El gesto y la exclamación del señor Tweedy (Cs y LVO), en este plano 7, se unen y componen con la imagen de personaje (IP) función **indicativa** de la sorpresa que le produce el hallazgo de la herramienta doblada. Esta indicación tiene un efecto cómico en el espectador que conoce el motivo de la presencia de la llave de tuercas (el sabotaje de la máquina): la causa de la avería es, en definitiva, la inteligencia de las gallinas, de la cual el señor Tweedy sospecha, en contra de la cordura y el sentido común.

IP < > (Cs + LVO)

-El plano 8, vuelve a presentar el trabajo de las gallinas en el espacio de un gallinero. En este caso, durante el trabajo se produce el cómico aplastamiento de una de ellas. Por esto, además de la imagen de actantes (Iact), la imagen y los sonidos representacionales de la actividad (IR y SR) y la imagen del espacio (IE), participa en la función de **representación** el grito de la gallina aplastada (reflejo vocal, igual que los gemidos de esfuerzo de la otra: RV). La identificación de la gallina aplastada como fuente sonora del grito se realiza por inferencia debida a la relación consecuente de las acciones.

(Iact < > RV) < > IR < > SR < > IE

-El gesto que compone la gallina causante del aplastamiento (representación anterior) denota la sorpresa y el temor del culpable involuntario de un pequeño accidente. En el contexto del film de animación en que unas gallinas planean su fuga, el aplastamiento no es grave, sino cómico, y el gesto que provoca en su causante abunda en la comicidad. Función **indicativa**:

Iact < > Cs

-Los planos 9, 10 y 11 presentan la acción del veterano gallo Fowler de aportar de incógnito material para la máquina secreta. La correspondiente función de **representación** se articula por la interdependencia de imagen del personaje, imagen y sonido representacionales, e imagen del espacio: en el plano 9, Fowler llega al interior de un gallinero (IP, IR, IE); llaman la atención los calzones que viste (IR), por su abultamiento y porque no suele llevarlos; el gallo tira del cordón de su cintura y se oye la fricción (IR, SR). El plano 10 muestra la consecuencia de tirar del cordón: los materiales escondidos en el calzón se esparcen en el suelo (IR, SR). El plano 11 muestra un primer plano de Fowler, pero siguen oyéndose los sonidos de los clavos y tuercas esparciéndose por el suelo, fuera de campo (SR).

IP < > IR < > SR < > IE

-En el plano 11, Fowler compone con su brazo el gesto del saludo militar mientras en su cara se dibuja un gesto tembloroso. El saludo militar proviene de un código convencional de señales, pero su uso se ha extendido a las interacciones sociales fuera de contextos castrenses, por lo que se puede considerar perteneciente a un código cultural cinésico. Aquí lo incluimos en el código general de la cinésica, cuyo origen está en el aprendizaje de pautas en el seno de una cultura social. Los dos gestos (Cs) se

asocian a la imagen de personaje (IP) para articular sendas funciones *indicativas*. Por una parte, el saludo militar señala el deber cumplido. Por otra, el gesto de temblor, asociado al gemido que Fowler emite (RV), indica que el personaje siente una especie de cosquilleo provocado por la descarga de sus calzones (hay que recordar que el sonido de las piezas cayendo al suelo se mantiene en este plano). La segunda indicación tiene una clara intención cómica que aumenta con la co-presencia de la solemnidad de la primera.

$$\begin{aligned} IP &< > Cs \\ IP &< > (Cs + RV) \end{aligned}$$

-La acción de Fowler en los planos 9, 10 y 11 es una clara *alusión* al filme *La gran evasión* (1963) de John Sturges, donde los prisioneros aliados esparcen por el campo de concentración, a través de sus perneras, la tierra que sacan del túnel que construyen en secreto. Sobre la función de representación se instaura el sentido connotativo. Función *connotativa*:

(Representación) : alusión

-El plano 12 actualiza de nuevo la actividad del señor Tweedy en la máquina averiada, ahora con la presencia de su mujer. Se establece una función similar a las de escenas anteriores, entre imagen de personajes y del espacio (IP, IE), e imagen y sonidos representacionales (IR, SR) para *representar* la situación. Pero, como veremos, en la escena se dan otras funciones, incluso en el seno de la representación misma.

$$IP < > IR < > SR < > IE$$

-En este plano 12, la postura y el gesto facial de la señora Tweedy, con el ceño fruncido denotan su impaciencia y su actitud de vigilancia ante el trabajo de su marido. Imagen de personaje (IP) y cinésica (Cs) completan función *indicativa*:

$$IP < > Cs$$

-Dentro de la representación actualizada en el plano 12, se establece una relación *causal* entre la acción de conectar el enchufe, por parte del señor Tweedy, y la explosión que provoca el acontecimiento del humo sufrido por la señora Tweedy. La fórmula se compone de dos interdependencias similares, la primera de las cuales representa la explosión y el humo, *determina* a la otra, y en ella, la imagen de personaje corresponde a la señora Tweedy:

$$(IP < > IR < > SR) > (IP < > IR < > SR)$$

-La configuración articulada en el plano 12 busca un efecto cómico. La indicación de la actitud prepotente de la señora Tweedy y la representación organizada en causa y efecto, cuya consecuencia última es el ridículo de la mujer, generan la comicidad pretendida. La pausa musical que acontece a la vez que la explosión y se mantiene hasta el final del plano, *subraya* el efecto cómico de la representación de la señora Tweedy atacada por el humo.

$$M [\text{suspensión}] + (IP < > IR < > SR)$$

-En el plano 13 se *representa* a los perros guardianes de la granja vigilando mientras roban la ropa del cordel que tienen detrás. Los perros son actantes contextualizados en el film (Iact); el gesto de sus ojos (Cs), que se mueven de un lado a otro, indica la actitud vigilante; el movimiento del cordel y la ropa es actualizado por la imagen representacional (IR); y los ruidos de fricción de las poleas del cordel y de los

gruñidos de los perros, por el sonido representacional (SR). El sujeto (o los sujetos) de la acción de mover el cordel no aparece en campo, pero la información contextual permite al espectador suponer que se trata de los Ratones rateros que ayudan a las gallinas a cambio de huevos. La representación parece tener dos secciones: por una parte la presencia y actitud de los perros, y por otra el robo de la ropa. Sin embargo, esas partes son interdependientes en el sentido de la ‘simultaneidad de la vigilancia y el robo’, cuya intención es humorística.

(Iact <> Cs <> SR) <> (IR <> SR)

-Inmediatamente después del robo de la ropa, en el plano 14, se muestra a los Ratones rateros apareciendo en una trampilla del suelo y entregando los vestidos robados a una gallina. En la correspondiente función de **representación** participan: imagen de personajes (ratones: IP), de actante (gallina: Iact), representacional (trampilla, movimientos y entrega de la ropa: IR), de objetos contextualizados (ropa, IE), así como los sonidos producidos por la acción (SR) y los reflejos vocales de las risas de los ratones (RV). Por otro lado, esta representación fija el sentido del movimiento de la ropa en el cordel, en el plano anterior. Efectivamente se trata de un robo y los sujetos de la acción son los ratones, como ha inferido el espectador: función de **anclaje**.

(IP <> RV) <> IE <> IR <> SR <> Iact
(IR <> SR) > (IP <> RV <> IE <> IR <> SR <> Iact)

-En el plano 15 se representa el trabajo de las gallinas con las telas, el cosido y el corte de las mismas. Entre los sujetos de las acciones se reconoce a Bads que, al final del plano, corta la tela deslizándose a una velocidad inusitada y lanzando un grito vaquero (SV). Consideramos, por una parte, una función de **representación** global de las acciones de trabajo (IR, SR) realizadas por las gallinas (Iact) en el espacio reconocible de un gallinero (IE); y por otra parte, una función **connotativa** constituida por la presentación **hiperbólica** de la acción de Bads, que estaría subsumida en la representación anterior, y cuya misión es terminar la escena con un toque cómico.

Iact <> IR <> SR <> IE
IP <> SV <> IR : hipérbole

-De vuelta a la actividad del señor Tweedy, el plano 16 lo muestra trabajando con una atornilladora de manivela. Función de **representación** con los mismos elementos que las anteriores representaciones del trabajo de este personaje:

IP <> IR <> SR <> IE

-En el plano 17 una función de **representación** actualiza el trabajo de Bunty y otra compañera con un atornillador de manivela, mientras la primera pone huevos sin pausa (nótese que la herramienta usada es la misma que usa el señor Tweedy en la representación anterior). Articulan la función: las imágenes de personaje, de actante, del espacio y representacional (IP, Iact, IE, IR), el sonido producido por el atornillador (SR) y los reflejos vocales del esfuerzo de Bunty (RV). Entre los sonidos tenemos además los producidos por la puesta de los huevos. No se trata de un sonido representacional que trate de recrear una vibración natural, sino de un sonido convencionalizado (SC) que se asocia a la expulsión de objetos desde algún tipo de contenedor, por la fuerza de un gas

comprimido. Este sonido se relaciona con la exagerada rapidez de la acción de poner huevos, en función *connotativa* con sentido *hiperbólico*.

(IP <> RV) <> Iact <> IR <> SR <> IE
IP <> IR <> SC : hipérbole

-En el plano siguiente (18) los Ratones recogen alegremente los huevos de Bunty. Es su recompensa por los materiales sustraídos a la familia Tweedy y entregados a las gallinas. El lenguaje verbal oral de las locuciones exclamativas (LVO) y los reflejos vocales de sus risas (RV) completan la función de *representación*:

IP <> IR <> SR <> LVO <> RV

-Los planos 19 y 20 muestran cómo dos gallinas (Iact) clavan con esfuerzo varios tablones mientras otra sujeta el clavo y les anima a golpear “fuerte”. Los reflejos vocales de esfuerzo (RV) y el lenguaje verbal oral (LVO) participan en la correspondiente función de *representación*:

Iact <> IR <> SR <> RV <> LVO

-Las vendas en las manos y en la cabeza de la gallina que sujeta el clavo activan la inferencia de que se ha lesionado en el transcurso de la actividad porque sus compañeras no han dado siempre en el clavo. La escala de detalle del plano 19 permite la necesaria percepción de las vendas en las manos, y la del plano 20 permite mostrar las vendas de la cabeza. Por tanto, el s-código de la escala (S-c), la imagen representacional de las vendas (IR) y la de actante (Iact) se unen en función *indicativa*. La presentación de las dos funciones articuladas en estos planos (19 y 20) busca potenciar el efecto cómico de la indicación: el detalle no permite identificar el sujeto de la locución que anima a golpear fuerte, pero se puede suponer que se trata de la gallina que no golpea, precisamente la que sujeta el clavo con manos vendadas; el plano 20 desvela que la torpeza es mayor de la mostrada antes, porque también le han golpeado por error en la cabeza.

S-c [escala] <> Iact <> IR

-En el plano 21 vuelve la *representación* de la actividad del señor Tweedy. En esta ocasión se une a la función la voz de esfuerzo del personaje (RV).

(IP <> RV) <> IR <> SR <> IE

-Plano 22: *representación* de gallinas serrando con esfuerzo.

(Iact <> RV) <> IR <> SR <> IE

-Plano 23: *representación* del señor Tweedy trabajando con una llave de tuercas.

(IP <> RV) <> IR <> SR <> IE

-Plano 24: *representación* de una gallina trabajando con una llave de tuercas.

(Iact <> RV) <> IR <> SR <> IE

-Plano 25: *representación* del señor Tweedy poniendo una tapa en la máquina.

(IP <> RV) <> IR <> SR <> IE

-Los planos 26 y 27 muestran a Ginger y sus compañeras terminando una pieza, colocándola en su posición y comprobando su funcionamiento. Aunque son varias

acciones, su unidad escénica permite la formulación bajo una única función de **representación**:

IP < > Iact < > RV < > IR < > SR

-La exclamación de júbilo (/¡Bien!/) de las gallinas (Iact < > LVO) y el gesto de Ginger con el pulgar (IP < > Cs) tras la comprobación del funcionamiento de la pieza, **indican** que han alcanzado su objetivo con éxito. El gesto de Ginger con el pulgar es un *emblema* (Davis, 1998: 107), un movimiento corporal que posee un significado preestablecido, convencional.

(Iact < > LVO) + (IP < > Cs)

-En la globalidad del segmento, se establece una función **connotativa** por el paralelismo de las representaciones de los trabajos del señor Tweedy y de las gallinas. El paralelismo es semántico y formal. Semántico porque tanto uno como otras trabajan en sendas máquinas (aunque el artilugio de las gallinas no se ha desvelado aún), y porque en muchos casos utilizan las mismas herramientas. Formal por la similitud de movimientos y sonidos, por ejemplo los golpesos, los reflejos vocales de esfuerzo y los desplazamientos del señor Tweedy en el plano 25 y Ginger en el 26.

(Representaciones [Tweedy] < > (Representaciones [gallinas]) : paralelismo

-En el plano 28 una chimenea sobre el tejado comienza a vibrar y a echar humo. La imagen representacional (IR) y el sonido producido por la vibración del tubo y la expulsión del humo (SR) se relacionan en función de **representación**.

IR < > SR

-Al mismo tiempo se produce un cambio en la expresividad musical. El carácter épico de la música parece diluirse en una conclusión de aire fatalista. Función de **coloración** de la música (M) con respecto a la representación del tubo humeante.

M + (IR < > SR)

-El cambio de la coloración musical activa una lectura connotativa a partir de la representación del tubo humeante: 'la siniestra máquina de los Tweedy ha comenzado a funcionar y el tiempo de las gallinas para realizar su plan ha finalizado'. A pesar de la sencillez de la representación, la construcción retórica es compleja: el tubo es una *sinécdoque* de la máquina de hacer empanadas de la señora Tweedy, la parte final del todo de la instalación; la expulsión de humo es el efecto de su funcionamiento, y este el efecto del trabajo exitoso del señor Tweedy que ha conseguido arreglar la máquina, una cadena de sentidos que se ofrece por *metonimia*; y por fin, la expresividad fatalista de la coloración musical convierte la representación en una *metáfora* de la finalización del tiempo disponible para las gallinas. Función **connotativa**:

M + (IR < > SR) : sinécdoque, metonimia y metáfora

Efectos semántico-narrativos.-

-Secuencia por episodios:

-El segmento analizado se estructura como un sintagma narrativo lineal en que la sucesión temporal de los hechos es discontinua, y donde se muestran una serie de escenas breves que forman parte de un proceso global que se interpreta en conjunto. Ese

proceso global está constituido por los trabajos en las máquinas de la granja de los Tweedy, los cuales se actualizan generalmente por funciones de representación.

-El texto ha situado a las gallinas en la necesidad de hacer algo para escapar antes de que el señor Tweedy componga la máquina que las convertirá en empanadas. A partir de aquí, la sucesión temporal se asegura por la relación consecutiva de las acciones representadas: el señor Tweedy repara la máquina, prueba su funcionamiento, el mecanismo falla y vuelve a trabajar en los arreglos; las gallinas quitan clavos y tornillos, Fowler los transporta en secreto; los ratones roban la ropa tendida, se la entregan a las gallinas, y estas la transforman cortando y cosiéndola; etc.

-La discontinuidad temporal se convierte en el principio de organización de la secuencia, de tal manera que las elipsis son inherentes a la construcción y no precisan un tratamiento significativo específico.

-Sintagma alternado:

-La secuencia por episodios se organiza además en dos series de acontecimientos simultáneos en el conjunto y consecutivos en cada una de las series: el trabajo del señor Tweedy y los trabajos de las gallinas.

-En esta estructura cobra importancia la imagen del espacio como elemento diferenciador de las series, de ahí su participación en las funciones de representación de las acciones.

-La alternancia establece una serie de relaciones semánticas entre las series de escenas:

A nivel global:

-El paralelismo retórico que se establece entre las series.

-El sentido de carrera que emprenden las gallinas contra el tiempo de la reparación del señor Tweedy. Sentido derivado del paralelismo anterior y potenciado por el ritmo del montaje, que combina planos de duración cada vez menor.

-Ginger y las gallinas se erigen en *sujeto* colectivo que persigue un fin concreto; los ratones se convierten en *ayudantes*; y el señor Tweedy representa el *oponente*.

A nivel particular:

-Las similitudes, formales y semánticas, que se muestran en algunas representaciones contiguas de ambas series, como el tipo de actividad o las herramientas usadas, son elementos cohesivos que parecen igualar el avance de los respectivos trabajos.

-La igualdad en las herramientas recuerda que las usadas por las gallinas han sido sustraídas por los ratones al señor Tweedy

-Música:

-Confiere unidad al segmento: está presente en la sucesión de las escenas y transforma su fraseo en conclusión en el último encuadre, donde se connota el final del tiempo de las gallinas para construir su máquina voladora.

-Completa la función de género que remite a otros filmes.

-Aporta expresividad:

-La coloración musical de todo el segmento tiene un sentido épico, acorde con el valor, la decisión y la lucha por un objetivo común de las gallinas.

-La coloración fatalista del último plano confirma que la expresividad musical está asociada a la intención de las gallinas.

-El cambio expresivo hacia la fatalidad en el último plano constituye el extrañamiento que provoca la lectura connotativa de la representación (metáfora de la terminación del tiempo disponible).

Implicaciones pragmáticas.-

-Pacto de ficcionalidad:

El espectador se encuentra ante un texto fílmico de animación que no recrea la imagen especular del mundo real, sino la imagen animada de una serie de marionetas o muñecos que parecen modelados en cera, goma o arcilla. Pero además, esas figuras representan animales que se comunican a través del lenguaje articulado, demuestran destrezas técnicas y llevan prendas de vestir.

En el pacto de ficcionalidad que el espectador sella tácitamente con el autor, aquel asume que el texto le va a contar una historia imaginaria, se compromete a no regirse por las leyes de su experiencia perceptiva y acepta las convenciones que el film le proponga, por ejemplo que una gallina diseñe un plan de fuga.

-Competencia lectora:

Esta predisposición del espectador para comprender el universo que recrea el texto, aunque sea contrario a las leyes de la Naturaleza, forma parte de su competencia lectora. Esa competencia se ha ido formado a partir de la interpretación de textos fílmicos y de la asimilación de elementos recurrentes en los distintos tipos y géneros. Así, en este segmento, los accidentes y golpes que sufren los personajes no son motivo de preocupación, sino de risa, pues en los *dibujos animados* no existe daño corporal irreparable.

-Alusión hipertextual:

Desde el inicio, el texto asocia la granja de los Tweedy con un campo de concentración, mediante alusiones directas al film *La gran evasión* (1963) de John Sturges. En el segmento analizado, la función de género que completa la música con la configuración y la alusión connotativa de la escena de Fowler cumplen ese cometido.

Este juego de alusiones y remisiones genéricas responde a la intención cómica del film, que traslada un tema *serio*, el campo de concentración, a la vida cotidiana de unas simples gallinas. A partir de esta premisa se generan efectos humorísticos como el producido por la indicación del cosquilleo de Fowler al liberar la carga secreta de sus calzones.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (32)

Connotación:

- (Representación) : alusión = *la acción de Fowler de traer material en sus calzones y esparcirlo en el suelo remite al film La gran evasión (1963) de John Sturges*
- IP < > SV < > IR : *hipérbole = el deslizamiento de Bads al cortar la tela es exagerado y cómico*
- IP < > IR < > SC : *hipérbole = la rapidez con que pone huevos Bunty es exagerada*
- (Representaciones [Tweedy]) < > (Representaciones [gallinas]) : *paralelismo = se establece un paralelismo global entre las representaciones de los trabajos del señor Tweedy y de las gallinas*

Indicación:

- IP < > (Cs + LVO) = *el señor Tweedy se sorprende al encontrar una herramienta doblada dentro de la máquina*
- Iact < > Cs = *la gallina que provoca el aplastamiento de la del nido de abajo compone gesto de culpable involuntario*
- IP < > Cs = *Fowler saluda como militar que ha cumplido su misión trayendo material en secreto*
- IP < > (Cs + RV) = *los tornillos, tuercas y clavos producen cosquilleo a Fowler al salir de sus calzones*
- IP < > Cs = *la señora Tweedy vigila impaciente el trabajo de su marido*
- S-c [escala] < > Iact < > IR = *las vendas de la gallina que sujeta el clavo indican que ha recibido golpes por error*

Representación:

- IP < > IE < > IR < > SR = *el señor Tweedy martilleando en la máquina*
- S-c [escala] < > IR < > SR < > (Iact < > RV) < > IE = *las gallinas desclavan puntas de su gallinero*
- S-c [escala] < > IR < > SR < > (Iact < > LVO) < > IE = *las gallinas recogen las puntas desclavadas*
- Iact < > IR < > SR = *otra gallina saca un clavo del suelo con un martillo*
- IP < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy encuentra una llave doblada en la máquina*
- (Iact < > RV) < > IR < > SR < > IE = *durante el trabajo de las gallinas, una de ellas es aplastada por la torpeza de otra*
- IP < > IR < > SR < > IE = *Fowler trae en secreto tuercas, tornillos y clavos*
- IP < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy conecta la máquina, se produce una explosión y un humo negro rocía la cara de la señora Tweedy*
- (Iact < > Cs < > SR) < > (IR < > SR) = *alguien roba la ropa del cordel mientras los perros vigilan*
- (IP < > RV) < > IE < > IR < > SR < > Iact = *los alegres ratones entregan la ropa robada a una gallina*
- Iact < > IR < > SR < > IE = *las gallinas cortan y cosen telas en un gallinero*
- IP < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy trabaja con un atornillador de manivela*
- (IP < > RV) < > Iact < > IR < > SR < > IE = *Bunty trabaja sin dejar de poner huevos junto a una compañera con un atornillador de manivela*
- IP < > IR < > SR < > LVO < > RV = *los ratones recogen al vuelo los huevos de Bunty*
- Iact < > IR < > SR < > RV < > LVO = *dos gallinas clavan tablas mientras otra sujeta el clavo y les anima a golpear fuerte*
- (IP < > RV) < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy pone una rueda dentada en la máquina*
- (Iact < > RV) < > IR < > SR < > IE = *dos gallinas sierran maderas con esfuerzo*

- (IP < > RV) < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy trabaja con una llave de tuercas*
 -(Iact < > RV) < > IR < > SR < > IE = *una gallina trabaja con una llave de tuercas*
 -(IP < > RV) < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy pone una tapa en la máquina*
 -IP < > Iact < > RV < > IR < > SR = *Ginger y sus compañeras terminan una pieza y la colocan en su posición*
 -IR < > SR = *el tubo del tejado empieza a echar humo*

Determinaciones. (2)

Anclaje:

-(IR < > SR) > (IP < > RV < > IE < > IR < > SR < > Iact) = *la entrega de la ropa por parte de los ratones ancla el sentido de que fue robada por ellos ante la presencia de los perros*

F. Causal:

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > IR < > SR) = *la explosión y el humo sobre la señora Tweedy es provocado por la conexión que realiza el señor Tweedy*

Constelaciones. (7)

Cohesión:

-S-c [montaje] + ((Representación) < > (Representación)) = *el paralelismo formal y la relación consecuente entre recoger clavos y desclavar cohesionan las representaciones*

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta expresividad épica*
 -M + (IR < > SR) = *la música concluye con aire fatalista durante la representación del tubo que comienza a echar humo*

Connotación:

-M + (IR < > SR) : sinécdoque, metonimia y metáfora = *la máquina de los Tweedy comienza a funcionar y el tiempo de las gallinas para realizar sus planes ha finalizado*

Género:

-M + Configuración = *la música remite a filmes bélicos*

Indicación:

-(Iact < > LVO) + (IP < > Cs) = *el júbilo de las gallinas y el gesto de Ginger indican que han alcanzado su objetivo con éxito*

Subrayado:

-M [suspensión] + (IP < > IR < > SR) = *la pausa musical resalta el efecto cómico de la señora Tweedy descompuesta por la explosión y el humo*

-Tipos de función con más de una clase:

-Connotación: interdependencias y constelación

-Indicación: interdependencias y constelación

Poética.-

En el devenir de la historia, el presente segmento debe actualizar la construcción de la máquina voladora con la que escaparán las gallinas. Su configuración se debe a una serie de estrategias que determinan la selección de la estructura narrativa, de los elementos significantes, y de la planificación y el ritmo del montaje:

-La construcción de la máquina como proceso incluye una serie de operaciones en sí mismas contingentes, pues adquieren sentido solo en el conjunto. La presentación del proceso como sucesión de episodios puede seleccionar cualesquiera operaciones, con tal de que puedan ordenarse consecuentemente.

-La posición de la secuencia en el relato influye en la elección de la música de expresión épica que colorea las acciones. Las gallinas han fracasado en sus intentos de fuga, sus esperanzas de volar se han esfumado con el desenmascaramiento y la huida de Rocky, y saben que los Tweedy pretenden hacer empanadas con ellas. Así pues, construir su máquina supone un resurgir épico desde la total desesperanza.

-El esfuerzo épico cobra más sentido si es colectivo y tiene que vencer obstáculos:

-Ginger ha tenido la idea de la máquina voladora y aparece colocando una de las últimas piezas, pero en la realización de la idea participan todas las gallinas. Se construye un sujeto colectivo a partir de la presentación por episodios, pues en cada uno de ellos participan distintos personajes y figuras de actantes.

-El principal obstáculo es el tiempo: solo disponen del necesario para la reparación de la máquina Tweedy. La alternancia en la presentación de los trabajos de las gallinas y del señor Tweedy evidencia la dificultad derivada de la falta de tiempo y marca a este personaje como oponente concreto.

-La alternancia, como vimos al hablar de los sentidos narrativos, permite el establecimiento de relaciones entre las dos series de acontecimientos. Relaciones que culminan en el paralelismo retórico creado a nivel global.

-El ritmo del montaje sirve para potenciar el sentido de competición o disputa entre el trabajo de las gallinas y la reparación del señor Tweedy. La representación del tubo humeante en el último plano del segmento connota el final de carrera.

-La intención de dotar a la secuencia de un sentido épico no impide al autor buscar efectos humorísticos. Varios episodios terminan de forma cómica: el aplastamiento de una gallina, el cosquilleo de Fowler, la explosión que desfigura a la señora Tweedy, o la gallina llena de vendas.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La coloración musical y el paralelismo de las acciones cohesionan la secuencia.

-La relación consecuente de las acciones mantienen la coherencia a pesar de la discontinuidad

-S-códigos:

-El segmento se estructura como una secuencia por episodios en que lo fundamental es la representación de las acciones. Por ello los s-códigos sirven, por lo general, a la transmisión de las imágenes.

-El ritmo de montaje potencia el sentido de carrera entre las dos series alternadas de acontecimientos.

Participan directamente en funciones semióticas concretas:

-La escala, en aquellas en que el detalle de la presentación es imprescindible para instaurar el sentido:

-Representaciones de desclavar y recoger los clavos

-Indicación de las lesiones de la gallina vendada

-El montaje de las representaciones de desclavar y recoger clavos participa en la función de cohesión entre dichas representaciones, por su configuración similar.

-Sistema:

El texto identifica la granja con un campo de concentración mediante alusiones retóricas y otras remisiones hipertextuales. En este segmento cumplen esa misión:

-La función de género completada por la música

-La alusión retórica a *La gran evasión* (1963) de John Sturges en la escena de Fowler.

[Golpes]

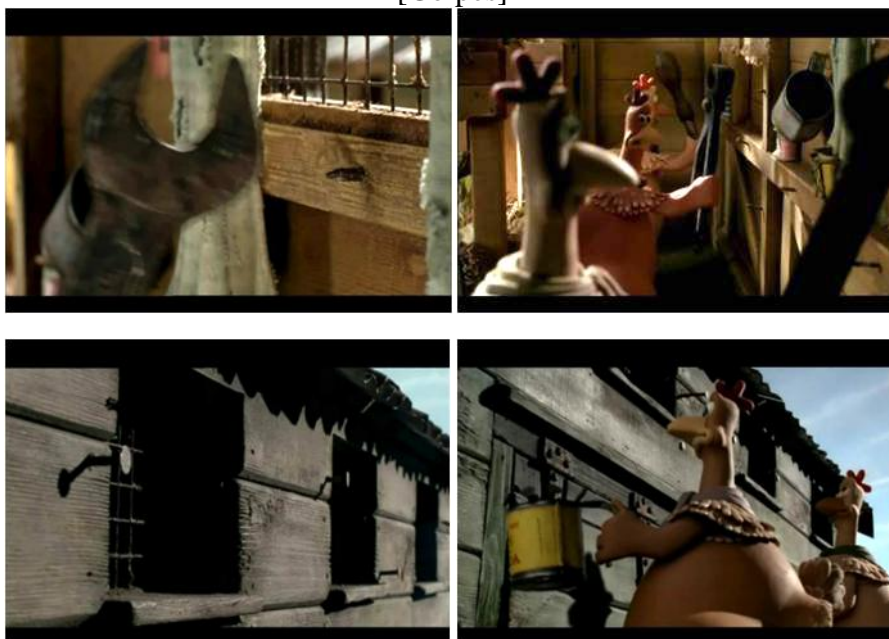


Figura 27: Función de cohesión por paralelismo formal y temático. *Chicken run: evasión en la granja* (2000) de Nick Park y Peter Lord. Fuente: [DVD] Madrid. Twentieth Century Fox Entert. España, 2000

4.1.5.-*Cómo ser John Malkovich (1999)* de Spike Jonze. (Escena)

Craig Schwartz es un titiritero con talento pero escaso éxito. Está casado con Lotte, una excéntrica dependienta de una tienda de animales que se lleva el trabajo a casa, pues pájaros, iguanas, perros y hasta un chimpancé conviven con el matrimonio. Ante los fracasos de Craig (ni en la calle entienden su arte) deciden que debe buscar trabajo. Encuentra una colocación de archivero, debido a sus ágiles dedos, en una peculiar empresa de la planta siete y media de un edificio de oficinas, cuyos techos son tan bajos que los empleados deben andar inclinados. Allí Craig conoce a Maxine, una seductora compañera que le atrae irremediabilmente desde el primer momento, pero a quien no consigue conquistar. Un día de trabajo, descubre tras un archivador un pasadizo secreto que lleva directamente a la mente de John Malkovich y permite vivir dentro del famoso actor por unos minutos. Comparte su hallazgo con Maxine, y juntos deciden hacer de ello un lucrativo negocio.

Descripción semiológica.-

Craig lleva unos días empleado. Ha conocido a Maxine y ha intentado acercarse a ella sin éxito. Por fin consigue tomar una copa con la chica tras el trabajo, pero ella le deja claro que no se siente, en absoluto, atraída por él. Cuando llega esa noche a casa, Craig se pone a trabajar con sus marionetas en el taller de su casa. Craig tiene un títere que se parece a él, con barba de unos días y cabello largo recogido en una coleta. En su taller hay una marioneta con el aspecto de su esposa y, ahora, mientras ella le espera en la cama, él viste y pinta, como una chica actual, una marioneta femenina que vestía hábito y representaba una dama del Medievo.

00: 23: 43 / 00: 24: 57

Plano 1:

Primer plano de una marioneta femenina que se parece a Maxine, con la imagen desenfocada de otra marioneta de espaldas, en primer término derecha. Se oye la voz de Craig: “Dime Craig: ¿Por qué te gustan tanto las marionetas?” Suena música extradiegética, que se desarrolla durante toda la escena.

-Imagen:

- Imagen contextualizada de objetos (IE): marionetas
- Imagen representacional (IR): movimiento de los hilos y de la marioneta
- Imagen de personaje (IP): rasgos de Maxine en la marioneta

-Voz:

- Voz contextualizada de personaje (VP): Craig
- Lenguaje verbal oral (LVO): locución

-Música:

- Melodía de expresión intimista, dada principalmente al piano, sobre suaves acordes con timbre de cuerdas

Plano 2:

Plano medio del títere que se parece a Craig, con americana y corbata, delante de un telón azul, mirando hacia la marioneta femenina, que está de espaldas en la izquierda. La voz de Craig habla por su marioneta: “Verás, Maxine, no estoy muy seguro. Tal vez sea por la idea de convertirme durante un rato en otra persona...”

-Imagen:

- IE: marionetas
- IR: movimiento del títere; telón
- IP: rasgos y atuendo de Craig

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 3:

Primer plano, nadir, de Craig que sostiene en las manos y acciona sendas aspas de mando y continúa la frase: “...De ponerme bajo otra piel...”

-Imagen:

- IP: Craig
- IR: aspas de mando y su movimiento
- S-código de la angulación (S-c): posición relativa del personaje

-Voz:

- LVO: locución

-Música

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): leves golpes de las maderas de las aspas entre sí

Plano 4:

Plano medio del Títere Craig (=plano 2), mientras la voz del operador Craig sigue diciendo: “...Pensar de otra forma. Moverme de otra forma”.

-Imagen: IE, IP, IR

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 5:

Plano americano de las dos marionetas sentadas delante de un telón. La voz de Craig termina la locución del títere: “...Sentir de otra forma.” La Marioneta Maxine se mueve y adopta una postura sensual mientras la voz de Craig dice: “Qué interesante, Craig. ¿Te gustaría introducirte bajo mi piel?”

-Imagen:

- IE, IP
- IR: movimiento de la Marioneta Maxine
- Cinésica (Cs): postura sensual de la Marioneta Maxine

-Voz: VP, LVO

-Música

-Sonidos:

- SR: sonidos producidos por el movimiento de la Marioneta Maxine

Plano 6:

Primer plano nadir de Craig (=plano 3), accionando las aspas, mirando hacia la izquierda y diciendo: “-...¿Pensar lo que yo pienso? ¿Sentir lo que yo siento?”. Al terminar la frase cambia la mirada hacia la derecha.

-Imagen:

-IP, IR, S-c [angulación]

-Cinésica (Cs): mirada

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 7:

Plano medio corto del Títere Craig, con la Marioneta Maxine en escorzo a la izquierda. La voz de Craig contesta: “Más que nada en el mundo, Maxine.” Y suspira.

-Imagen: IE, IP, IR

-Voz:

-VP, LVO

-Reflejo vocal (RV): suspiro

-Música

Plano 8:

Primer plano de la Marioneta Maxine con la imagen desenfocada del otro títere a la derecha. Cierra los ojos, vuelve la cabeza hacia la izquierda y se atusa el pelo con sensualidad. Mientras, la voz de Craig declara: “Se está bien aquí dentro, Craig, mejor que en tus sueños más salvajes”.

-Imagen:

-IE, IP, IR

-Cinésica (Cs): gestos de sensualidad de la Marioneta Maxine

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 9:

Plano medio (=plano 7) del Títere Craig, mirando anonadado a la otra marioneta que aún se atusa el pelo en la izquierda.

-Imagen: IE, IP, IR, Cs

-Música

Plano 10:

Primer plano (=plano 8) de la Marioneta Maxine cerrando los ojos mientras el Títere Craig se le aproxima. La música experimenta un giro melódico en crescendo.

-Imagen: IE, IP, IR, Cs

-Música:

-Variación melódica de las notas al piano, mientras sonidos con timbre de cuerdas se desarrollan con aumento de la intensidad.

Plano 11:

Plano medio con *travelling* circular hacia la derecha de las dos marionetas besándose.

-Imagen:

-IE, IP, IR

-S-c [movimientos]: movimiento hipertextual

-Música:

-Apogeo del crescendo musical

Plano 12:

Plano general de las marionetas sentadas en el escenario del teatro de títeres de Craig, besándose. *Travelling* ascendente, que descubre a Craig, situado sobre su retablo azul de marionetas, con posterior alejamiento (figura 28). Se oye la voz de Maxine (por encabalgamiento de la secuencia siguiente): “No eres alguien que pueda interesarme”.

-Imagen:

-IP, IR

-IE: marionetas; retablo

-S-c [movimientos]: atención sobre personaje y alejamiento

-Voz:

-VP: voz de Maxine

-LVO: locución de Maxine

-Música:

-Fraseo descendente y conclusivo

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-La escena presenta a Craig jugando con sus marionetas en el taller de su casa, para representarse a sí mismo un diálogo íntimo e imaginado, que termina en beso, entre Maxine y él. Este sentido global del segmento se articula por la función de **representación** en la que intervienen imagen de personaje y del espacio contextualizado (IP, IE), imagen y sonidos representacionales (IR, SR), y el teatro de marionetas como medio de expresión (MCM). El juego de títeres es una semia heterogénea que incluye la imagen, los gestos y movimientos de las marionetas, el lenguaje verbal de sus locuciones (a través de la voz del titiritero Craig) y la música que, aún siendo extradiegética, se asocia al teatro de títeres, al menos, en el momento álgido del beso.

MCM <> (IP <> IR <> SR <> IE)

-La música aporta su expresividad intimista a la escena, completando función de **coloración**. Su desarrollo ha comenzado antes, en el momento en que el personaje comienza a trabajar en su taller. La música se convierte así en un elemento de **cohesión** que une esta escena al bloque narrativo que comienza con el trabajo en el taller y contiene la escena de Lotte, la esposa de Craig, acostada. Por tanto existe un doble efecto en la función que la música completa con la configuración de la escena.

M + Configuración

-El sentido global de la función de representación solo se actualiza con la lectura completa de la escena. El texto debe producir, en su desarrollo, tanto los elementos que configuran el juego de títeres, como la significación del acontecimiento causado por el personaje de Craig. Así, en el plano 1, la marioneta femenina (IE) y sus rasgos (IP) *indican* que este títere representa a Maxine. Los títeres son objetos contextualizados, reconocibles por el espectador; los rasgos faciales de la marioneta son parecidos a los de Maxine porque comparten semas icónicos con la imagen de este personaje.

IE < > IP

-De igual modo, en el plano 2, imagen de objeto (IE) e imagen de personaje (IP) se relacionan en función *indicativa* para señalar que el títere masculino representa a Craig. La relación de semejanza y correspondencia entre este títere y Craig fue establecida en el inicio del texto, cuando la marioneta sugería ser un alter ego del personaje, un trasunto de su estado mental, en la exhibición titiritera con que comienza el filme. Más tarde, formó parte, caracterizado de monje medieval, de una representación de títeres callejera. Ahora viste corbata y americana, como Craig en la oficina, y el cabello recogido en una coleta hace que su aspecto coincida plenamente con el del personaje en el trabajo, el escenario *real* donde este se relaciona con Maxine.

IE < > IP

-El diálogo de las marionetas se articula por una única voz (la voz de Craig). Para indicar en cada momento qué interlocutor tiene el turno de palabra, la voz de personaje (VP) *determina* una constelación de elementos sémicos que identifican la fuente imaginaria. En los planos 1, 2, 4, 7 y 8 parecen suficientes la imagen frontal y prevaleciente del títere (IE < > IP) y la utilización del vocativo (nominación del otro) en cada locución (LVO). La imagen representacional del movimiento (IR) es otro elemento indicador del turno de palabra en el diálogo, cuya importancia es mayor en el plano 5, donde los dos títeres intervienen en el diálogo y aparecen en el mismo nivel compositivo. Así pues, la correspondiente función *indicativa*, transversal a la escena, presenta la siguiente fórmula:

VP > ((IE < > IP) + LVO + IR)

-El uso del vocativo en cada locución de los títeres sirve también para fijar el sentido de la correspondencia entre ellos y los personajes de la historia que representan. El lenguaje verbal oral (LVO) completa función de *anclaje* de las funciones indicativas que señalan a las marionetas como signos de los personajes.

(IE < > IP) > LVO

-Los planos 3 y 6 presentan, como parte de la representación global, a Craig accionando las aspas (IP < > IR < > SR) y diciendo el diálogo de las marionetas (LVO). La angulación *nadir* de los encuadres (S-c) explicita la posición relativa de Craig con respecto a las marionetas y lo identifican como el operador de títeres. Este tipo de encuadre del personaje de Craig ya se actualizó en la escena inicial. La representación y el s-código se unen en función *indicativa* de la condición de sujeto titiritero de Craig.

(IP < > IR < > SR < > LVO) + S-c [angulación]

-El cambio de la mirada de Craig (IP < > Cs), en el plano 6, tras terminar la locución por la Marioneta Maxine y disponerse a hablar por el Títere Craig, sirve para

fijar la indicación del cambio de interlocutor a partir de una sola voz. Función de *anclaje*:

$$(VP > ((IE < > IP) + LVO + IR)) > (IP < > Cs)$$

-A partir de las preguntas de la Marioneta Maxine se establece el diálogo imaginario, cuyo lenguaje verbal oral (LVO) cumple función de *información* sobre las razones y deseos del titiritero Craig. Al mismo tiempo, esta función *califica* al personaje de Craig, por lo que dice. Para ser exactos habría que decir que el personaje se califica por lo que dice un títere, creado y dirigido por él, que lo representa.

$$LVO + Configuración$$

-Desde el plano 5, las palabras (LVO) que se atribuyen a la Marioneta Maxine, su postura en ese plano y los gestos que compone en el plano 8 ((IE < > IP) < > Cs), expresan sensualidad, son una invitación para Craig. Función *indicativa*:

$$((IE < > IP) < > Cs) + LVO$$

-Ante la sensualidad que muestra la Marioneta Maxine, el Títere Craig se queda admirado. El suspiro (RV) que la voz de Craig emite por él (plano 7) y el gesto (Cs) de mirarla anonadado (plano 9) se unen en función *indicativa* de la admiración. La mirada del títere no es distinta a la de los encuadres similares que actualizan parte del diálogo, pero la ausencia de este en el plano 9 destaca la representación del Títere Craig mirando a su amada Marioneta Maxine, y el contexto satura el gesto representado con el sentido de la admiración.

$$RV + ((IE < > IP) < > Cs) + \{\text{silencio y contexto}\}$$

-Por fin, en el plano 10, el Títere Craig se aproxima a la Marioneta Maxine y se besan largamente en los planos 11 y 12. La imagen de las marionetas (IE < > IP) y la imagen representacional del movimiento y el beso (IR) articulan función de *representación*. Esta función forma parte de la representación global de la escena, pero merece ser destacada por constituir el final del juego de títeres y para evidenciar la dualidad de esa función global, que cuenta con dos niveles de representación: la *realidad* de Craig en su taller y su función de marionetas.

$$(IE < > IP) < > IR$$

-El giro melódico y el crescendo musical que se originan en el plano 10, así como el apogeo en el encuadre siguiente (M), subrayan la acción del beso. Función de *subrayado*:

$$M + ((IE < > IP) < > IR)$$

-La acción del beso subrayada por la música y presentada, en el plano 11, por un encuadre con movimiento circular (S-c) remite a textos fílmicos de género *romántico*. Nótese que no es la presentación de la diégesis, sino el juego de títeres lo que alude a ese género de filmes. Función de *género*:

$$((IE < > IP) < > IR) + M + S-c [\text{movimientos}]$$

-En el plano 12, el movimiento ascendente de encuadre (S-c) desvía la atención hacia el personaje de Craig que sostiene los hilos (IP < > IR). Función de *valorización* que tiene el efecto de recordar que todo el juego de títeres es una invención del personaje.

$$S-c [\text{movimientos}] < > (IP < > IR)$$

-El fraseo descendente de la música (M), tras el apogeo durante la acción del beso, *subraya* la valorización del plano 12. Podríamos decir que el crescendo musical subraya el beso con un sentido positivo. Por contraste, la relación de la música con la valorización se carga de cierto sentido negativo.

M + (S-c [movimientos] < > (IP < > IR))

-En la escena predominan los encuadres de gran escala. Estos son pertinentes para la presentación del juego de títeres, para su identificación como representantes de los personajes y como interlocutores en el diálogo. Pero al mismo tiempo, estos encuadres de gran escala, que incluyen primeros planos de Craig, acercan el punto de vista (i.e. espectador modelo) a la configuración que, en definitiva, actualiza el mundo interior del personaje. Por otro lado, el alejamiento tras la valorización del plano 12 (figura 28) distancia al espectador del personaje de Craig, en consonancia con la evidencia de que se engaña a sí mismo (porque la Maxine *real* no le ama). Así pues, escala y movimientos de encuadre (S-c) completan función de *lectoproxémica* con la configuración.

(S-c [escala] + S-c [movimientos]) < > Configuración

-En el plano 12 se oye la voz de Maxine (VP) articulando una frase (LVO) que pertenece al diálogo de la secuencia posterior. Se produce un encabalgamiento entre segmentos discursivos contiguos. El *encabalgamiento* es una figura retórica de construcción que afecta a la forma. En el cine conlleva la coexistencia de elementos significantes de las dos secuencias, lo que provoca la lectura simultánea de los mismos. En este caso, la locución de Maxine se asocia, en la interpretación, a la valorización del personaje de Craig como operador de títeres. Función *connotativa*:

(S-c [movimientos] < > (IP < > IR)) + (VP < > LVO) : encabalgamiento

-La frase de Maxine (“No eres alguien que pueda interesarme”) forma parte del diálogo posterior en que Craig vuelve a ser rechazado por la chica, pero el encabalgamiento provoca su asociación *connotativa* con esta escena. Su contenido se opone al sentido del juego de títeres, a la relación imaginada que Craig se representa a sí mismo con las marionetas (MCM). Hay pues antítesis entre los deseos del titiritero y la realidad diegética.

MCM < > (VP < > LVO) : antítesis

Efectos semántico-narrativos.-

-Escena:

-El segmento se configura como una *consecución* única y continua, se presenta como un conjunto espaciotemporal sin hiatos en la diégesis (Metz, 2002 a). Aunque el significante aparece fragmentado en distintos encuadres, el significado se percibe de forma unitaria y continua. Por ello, la representación puede ser enunciada, de forma global, a partir de una única función.

-Esta escena forma parte de un segmento narrativo superior, definido por la unicidad espacio-temporal de la *secuencia* y cohesionado por el desarrollo de la misma pieza musical, que relata la llegada de Craig a casa tras el fracaso de su cita con Maxine y su trabajo en el taller de marionetas mientras su esposa le espera en la cama.

-Niveles de representación:

La escena analizada puede enunciarse mediante una única función de representación. Pero esta presenta dos niveles:

(i) Teatro de títeres.

-A través del juego de títeres (MCM) se explicitan las razones por las que Craig es titiritero y sus deseos imaginados respecto a Maxine.

-El crescendo musical que subraya la representación del beso y la función de género se perciben como elementos integrantes del juego de títeres, a pesar del carácter extradiegético de la música y del movimiento de encuadre.

(ii) Representación diegética:

-Si el teatro de títeres vehicula los deseos imaginados del personaje, el resto de semias de la representación (IP, IE, IR y SR) articulan el sentido de acción *real* dentro de la historia: 'Craig accionando sus marionetas en el retablo de su taller'.

-En este aspecto hay que destacar los sonidos recreados (leves toques entre las maderas de las aspas de mando, y entre la Marioneta Maxine y el escenario), por su economía y sutilidad.

-El espacio del retablo azul en el taller solo se explicita plenamente al final de la escena. Se mantiene así la atención sobre el nivel representacional de los títeres y se asegura la intelección final del nivel diegético.

Los dos niveles de representación coinciden en los encuadres 3 y 6, que actualizan al personaje moviendo los hilos y expresando el diálogo:

-El plano 3 muestra de forma explícita que la única voz por la que hablan las marionetas es la de Craig.

-En el plano 6, coexisten la imagen del personaje y las frases correspondientes a la Marioneta Maxine, referentes a su pensamiento y a sus sensaciones.

La integración de los dos niveles de representación vehicula el sentido de los deseos del personaje a través del juego de títeres y provoca la inferencia de otros significados, del tipo:

-‘Craig tiene un mundo interior que expresa a través de su marionetas’.

-‘Craig se engaña a sí mismo’

-Personaje:

La escena sirve a la caracterización del personaje:

-Craig se define aquí:

-Por lo que hace:

-imagina su relación con Maxine;

- la representa con marionetas; y
- lo hace para sí mismo.

- Por lo que dice:
 - habla (literalmente) por las dos marionetas; y
 - una de ellas lo representa.

La función de lectoproxémica tiene dos efectos respecto al personaje:

-Primero, sitúa la intelección de la escena en la zona de interacción íntima del personaje, lo que califica de sinceros y personales las opiniones y deseos expresados.

-Pero, finalmente aleja al espectador de la imagen de Craig, justo cuando el encabalgamiento con la secuencia posterior, provoca la antítesis entre sus deseos y la realidad diegética.

Caracteres:

- Es titiritero creativo.
- Le gusta ponerse en el lugar de otras personas.
- Se siente atraído por Maxine.
- Tiene un mundo interior en el que se refugia.
- Se engaña a sí mismo.

Esta caracterización se completa con la calificación de artista fracasado ya vehiculada en el texto. El comportamiento posterior de Craig en la historia viene determinado (y se justifica) por esta caracterización.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información contextual:

-Para la comprensión de la escena es necesaria la información pragmática contextual de la condición de titiritero de Craig y de su relación con Maxine.

-Pero el texto ha ocultado información relativa al parecido de las marionetas con los personajes y ha mostrado juegos de títeres sustancialmente distintos. Todo ello para potenciar el efecto narrativo y estético de la escena:

- El primer teatro de títeres solo cuenta con acompañamiento musical y la marioneta que se parece a Craig aparece sin ropajes, mostrando la madera articulada.
- En la representación callejera: el diálogo se articula a través de dos voces distintas de la de Craig, registradas en un aparato fonográfico; las marionetas visten ropas medievales; y se escamotea el rostro de la femenina.
- Antes de la escena, Craig trabaja transformando sus títeres. El resultado se desvela al tiempo que la representación del diálogo imaginado.

-El uso de configuraciones distintas en las representaciones de títeres conlleva, en la escena analizada, la necesidad de anclaje de la indicación de cambio de interlocutor a partir de una sola voz.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (7)

Connotación:

-MCM < > (VP < > LVO) : antítesis = *la realidad de la historia se opone a los deseos de Craig (su juego de marionetas se contrapone al rechazo que provoca en Maxine)*

Indicación:

-IE < > IP = *la marioneta femenina representa a Maxine*

-IE < > IP = *la marioneta masculina representa a Craig*

Lectoproxémica:

-(S-c [escala] + S-c [movimientos]) < > Configuración = *escala y movimientos marcan la distancia del espectador con respecto al texto*

Representación:

-MCM < > (IP < > IR < > SR < > IE) = *Craig acciona las marionetas en su taller para representar sus deseos imaginados*

-(IE < > IP) < > IR = *las marionetas se besan*

Valorización:

-S-c [movimientos] < > (IP < > IR) = *el movimiento ascendente de encuadre desvía la atención hacia el personaje de Craig y recuerda que el juego de títeres es invención suya*

Determinaciones. (3)

Anclaje:

-(IE < > IP) > LVO = *los vocativos de las locuciones fijan el sentido de correspondencia entre las marionetas y los personajes*

-(VP > ((IE < > IP) + LVO + IR)) > (IP < > Cs) = *el cambio de mirada de Craig fija el sentido del cambio de interlocutor en el diálogo de las marionetas*

Indicación:

-VP > ((IE < > IP) + LVO + IR) = *la imagen prevaleciente de cada títere, su movimiento y el uso del vocativo en las locuciones indican a quién corresponde la voz en cada momento*

Constelaciones. (11)

Calificación:

-LVO + Configuración = *el diálogo de las marionetas califica al personaje de Craig*

Cohesión:

-M + Configuración = *la música, que continúa su desarrollo en la escena, la une al bloque narrativo superior que comenzó con el trabajo de Craig en su taller*

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta su expresividad intimista a la escena (y al bloque narrativo al que pertenece)*

Connotación:

-(S-c [movimientos] < > (IP < > IR)) + (VP < > LVO) : encabalgamiento = *la valorización de Craig moviendo los hilos se actualiza a la vez que la locución de Maxine perteneciente al diálogo de la secuencia siguiente*

Género:

-((IE < > IP) < > IR) + M + S-c [movimientos] = *la acción del beso subrayada por la música y presentada por encuadre con travelling circular remite a filmes de género romántico*

Indicación:

-(IP < > IR < > SR < > LVO) + S-c [angulación] = *la representación en encuadre nadir de Craig accionando las aspas lo identifican como el operador de títeres*

-(IE < > IP) < > Cs + LVO = *gestos y palabras de la Marioneta Maxine expresan sensualidad*

-RV + ((IE < > IP) < > Cs) + {silencio y contexto} = *suspiro y gesto de mirada, resaltado por el silencio y cargado de sentido por el contexto, expresan la admiración del Títere Craig por la Marioneta Maxine*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo de las marionetas informa de las razones del titiritero y de sus deseos*

Subrayado:

-M + ((IE < > IP) < > IR) = *giro melódico y crescendo musical subrayan la acción del beso entre las marionetas*

-M + (S-c [movimientos] < > (IP < > IR)) = *el fraseo descendente de la música subraya la valorización del titiritero*

-Tipos de función con más de una clase:

-Connotación: interdependencia y constelación

-Indicación: interdependencias, determinación y constelaciones

Poética.-

-Efecto estético:

La escena provoca un considerable efecto estético, por dos factores:

-La inclusión de otro medio de expresión artístico en el texto fílmico, que se articula por la integración de los dos niveles de representación (juego de títeres y diégesis).

-El orden y la forma de la presentación, que comienza por el juego de títeres sin elementos previos de situación.

-Originalidad de la caracterización del personaje:

A nivel narrativo, la escena cumple la función de caracterizar al personaje. Para ello, la configuración semiótica se articula en los dos niveles de representación, de modo que Craig se define a sí mismo por lo que dice y por lo que hace, de forma original.

Se podría decir que el personaje se define por el acto mismo de definirse en la acción que le define (accionar títeres), pues se califica por lo que dice un títere, creado, dirigido por él y que lo representa.

Proceso textual.-

-Progresión:

-Cohesión:

-La música cohesiona la escena con la unidad espaciotemporal superior a la que pertenece.

-La cohesión interna está asegurada por la continuidad sin fallas de la escena y el carácter consecutivo de las acciones.

-Coherencia:

-El uso del vocativo hace coherente el diálogo de las marionetas, articulado por una sola voz.

-La coherencia general se debe a la integración de los dos niveles de representación a partir de encuadres que los actualizan de forma conjunta (planos 3, 6 y 12).

-S-códigos:

-La angulación nadir de los planos 3 y 6 contribuye a indicar la condición de sujeto titiritero del personaje.

-La escala incide en la función de lectoproxémica.

-Movimientos:

-El movimiento circular del plano 11 participa en la función de género, por ello se ha descrito como *movimiento hipertextual*. (Lo que implica cierta convención).

-Valorización de Craig como operador en su retablo.

-El alejamiento del plano 12 se inscribe en la función de lectoproxémica.

-Sistema:

-Las representaciones de títeres forman parte del sistema textual. Sin embargo, las actualizadas hasta el momento presentan entre sí diferencias *sustanciales*, como ya hemos indicado. Son realizaciones de un medio de expresión artístico que participa en el discurso como semia heterogénea.

-En la integración diegética de esos juegos de títeres, se utiliza como significante del titiritero que los dirige el tipo de encuadre nadir que aparece en esta escena (planos 3 y 6).

-Las marionetas son objetos contextualizados (IE) que, desde el punto de vista de los juegos de títeres, se erigen en *actantes-sujetos* de la acción.

-Para crear la convención que, en la escena analizada, asocia la imagen de las marionetas a los personajes, se han instaurado dos procedimientos en la configuración:

-La relación interdependiente entre los objetos-marionetas y los rasgos de los personajes (IE < > IP).

-La producción de un pequeño paradigma de signos-marionetas que incluye, además de la Marioneta Maxine y el Títere Craig, la Marioneta Lotte, cuya imagen significativa se actualizó en la secuencia a la que pertenece la escena.



Figura 28:. Final de los movimientos de encuadre (plano 12): valorización y alejamiento lectoproxémico del personaje.

Cómo ser John Malkovich (1999) de Spike Jonze.

Fuente: [DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Video, 2000

4.1.6.-*Con la muerte en los talones (1959)* de Alfred Hitchcock (Inicio)

Roger Thornhill, un ejecutivo publicista de Nueva York, es confundido por azar con un agente secreto y secuestrado por los sicarios de una organización espía. Para deshacerse de él le obligan a emborracharse y lo abandonan en un automóvil en marcha. Consigue librarse del accidente pero es detenido por la policía y llevado ante un juez por conducir ebrio. Cuando quiere deshacer el equívoco y vuelve con la policía a la mansión donde le retuvieron, no hay rastro de los espías secuestradores y los propietarios son personas respetables. Thornhill quiere probar su versión y su inocencia. Comienza así una aventura que le llevará a distintos lugares del país, en constante peligro y acompañado por una mujer, Eve, que se le une como por casualidad para entregarlo a los espías, pero que termina colaborando con él.

Descripción semiológica.-

00: 00: 00 / 00: 06: 12

Plano 0:

Sobre el logotipo de la empresa productora (el *León de la Metro*, inusualmente sobre fondo verde) comienza a sonar la pieza musical que se mantendrá al principio, mientras se muestran los títulos de crédito.

Música: percusión anunciadora, combinación inquietante de tres notas que se repiten y se alternan con la orquesta que va entrando cada vez con más profusión de instrumentos y secciones.

El logotipo desaparece y sobre el fondo verde, líneas de un tono más oscuro, verticales y oblicuas, entretejen una especie de red rectangular sobre la que comienzan los títulos de crédito.

ENCADENADO

Plano 1:

Plano general en escorzo picado de la fachada acristalada de un edificio que refleja, algo deformado, el tránsito de la calle. La disposición de los cristales que la forman coincide exactamente con la composición reticular de la que proviene el plano desde el encadenado. En el ángulo inferior derecho se puede ver la unión del edificio con la calle y caminantes pasando por la acera. Sobreimpresos, títulos de crédito.

ENCADENADO

-Imagen:

-Imagen representacional (IR): edificio empresarial, calle y tránsito urbano

-Lenguaje verbal escrito (LVE): rótulos extradieгéticos de los títulos de crédito

-Música

Plano 2:

Plano general corto de la gente que sale de un edificio de oficinas y de la que transita por delante en ambos sentidos. Rótulo de advertencia sobre la casualidad de parecidos entre la realidad y la película.

-Imagen:

-IR: puertas de edificio, gente que transita

- Código cultural laboral (Cc [trabajo]): salida del trabajo
- Lenguaje verbal escrito (LVE): rótulo extradiegético de advertencia del completo carácter ficcional del texto

-Música

Plano 3:

Plano general corto picado de una nutrida fila de personas entrando en el metro. Sigue advertencia escrita.

-Imagen:

- IR: personas dirigiéndose al metro

- Lenguaje verbal escrito (LVE):

 - Rótulo intradieгético en la entrada al metro con nombres de estaciones.

 - Rótulo de advertencia ficcional

-Música

Plano 4:

Plano general corto de una gran cantidad de peatones que cruzan una calle delante del tráfico rodado de otra transversal. Siguen títulos de crédito.

-Imagen:

- IR: peatones caminando, calle urbana, autobús y otros automóviles circulando.

- LVE: créditos

-Música

Plano 5:

Plano general de la escalera de piedra de entrada a una estación de trenes por la que bajan muchas personas. Siguen créditos.

-Imagen:

- Código cultural (Cc [espacios]): hall de estación de trenes

- IR: personas bajando escaleras de una estación

- LVE: créditos

-Música

Plano 6:

Plano general corto de dos señoras que discuten por coger un taxi parado junto a la acera por donde caminan varias personas. Créditos.

-Imagen:

- IR: señoras discutiendo, calle, peatones

- Código cultural (Cc [transportes]): /taxi/: ‘automóvil de transporte público individual’

- Lenguaje verbal escrito (LVE):

 - Letrero intradieгético sobre el auto (“taxi”)

 - Créditos

-Música

Plano 7:

Plano general corto de una calle de ciudad por la que transita una multitud de personas. Créditos.

-Imagen:

-IR: multitud, edificios urbanos, tráfico

-LVE

-Música

Plano 8:

Plano general corto de un hombre que va a subir a un autobús estacionado junto a la acera, pero las puertas se cierran y el vehículo se marcha dejando al hombre en tierra. Últimos créditos.

-Imagen:

-IR: calle, peatones, hombre que pierde autobús

-Código cultural (Cc [transportes]): /bus/: ‘automóvil de transporte público colectivo’

-LVE

-Música

Plano 9:

Plano general corto (=plano 2) de la gente que sale de un edificio de oficinas y de la que transita por delante en ambos sentidos.

-Imagen: IR

-Música:

-Notas finales de la pieza musical que acompaña los créditos y que desaparece totalmente al comenzar el siguiente plano

Plano 10:

Plano americano con travelling de seguimiento de un hombre trajeado y su secretaria que salen, tras otras personas, de un ascensor y avanzan al frente por el vestíbulo lleno de gente de un edificio de oficinas. El hombre dicta una carta que la chica escribe en una libreta, saluda al conserje al pasar a su altura, y se detiene a comprar un periódico antes de salir del edificio llevándose a la secretaria, a pesar de las reticencias de esta por ir sin abrigo.

-Imagen:

-IR: ascensor, personas que cruzan el vestíbulo para salir del edificio

-Imagen contextualizada de la acción (IA): salida del trabajo

-Códigos culturales:

-Cc [trabajo]: relaciones laborales: un jefe dicta notas a su secretaria.

-Cc [atuendo]:

-Uniforme: se distingue al conserje por su traje

-Traje impecable del hombre

-Cc [actos sociales]: compraventa del periódico

-S-código (S-c [movimientos y escala]): seguimiento de jefe y secretaria

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO):

-Dictado del hombre y conversación con su secretaria. (Van “al Plaza”)

-Intercambio de saludos con el Conserje: “-Hola, Sr. Thornhill” / “-Hola, Nick, saluda a tu esposa” / “-No nos hablamos”

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): puertas del ascensor; pasos y murmullos de ambiente

Plano 11:

Plano americano a plano medio con travelling de seguimiento de Thornhill y su Secretaria saliendo a la calle y avanzando de frente, entre gran cantidad de peatones, mientras él sigue dictando. La secretaria pide ir en taxi y él llama a uno dirigiéndose a la izquierda del cuadro.

-Imagen:

-IR: calle, personas andando por la acera

-Imagen de personajes (IP): Thornhill y Secretaria

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): dictado y conversación de los personajes

-Sonidos:

-SR: ambiente de la calle

Plano 12:

Plano americano de Thornhill tirando de su Secretaria para llegar a un taxi parado por un señor con sombrero, al que le pide que le ceda el vehículo porque la señorita se encuentra mal, cuando ya ha empujado a la chica dentro.

-Imagen:

-IP

-IR: personajes llegando y entrando al taxi; señor con sombrero

-Código cultural (Cc [transportes]): taxi

-Voz:

-LVO: conversación de Thornhill con el señor, que le cede el taxi amablemente

-Sonidos:

-SR: ambiente; motor del taxi

Plano 13:

Plano medio de jefe y secretaria hablando dentro del taxi, mientras él hojea el periódico y ella toma alguna nota más.

-Imagen:

-IP

-IR: interior del auto y exterior *en movimiento* a través de luneta posterior

-Cinésica (Cs): miradas de Thornhill hacia el puesto del conductor cuando da indicaciones al taxista

-Proxémica (Px): distancia mínima de interacción entre personajes

-Imagen contextualizada de los objetos (IE): periódico

-Voz:

-LVO: conversación de los personajes: la secretaria le recrimina la acción de arrebatarse el taxi al señor del sombrero con una mentira; él contesta que el señor se sentirá ahora bien por su buena acción y que en publicidad (y esto ella lo debería saber) no hay mentiras sino exageración; indicaciones de Thornhill al taxista

-Sonidos: SR.

Plano 14:

Primer plano del taxista confirmando que ha entendido la indicación que le acaba de hacer Thornhill.

-Imagen:

-IR: taxista

-Voz:

-LVO: contestación del taxista: “-Bien”

-Sonidos: SR.

Plano 15:

Plano medio (=plano 13). Thornhill dicta ahora un recado para su madre; después, la secretaria repasa la agenda para el día siguiente enseñándole la libreta; el taxi se detiene.

-Imagen:

-IP, Px

-IR: marcha y detención del taxi

-Voz:

-LVO: dictado y conversación de los personajes: la secretaria debe llamar a la madre de su jefe para recordarle que él la espera esta noche para ir al teatro. Luego ella le repasa su agenda para mañana

-Sonidos: SR.

Plano 16:

Plano medio del interior del taxi, con el taxista en primer término derecha y Thornhill y la Secretaria al fondo. Él paga al taxista para que vuelva a llevar a la chica, le recuerda a esta el recado para su madre, le dice que no la necesitará ya y sale del auto.

-Imagen:

-IP, Px

-IR: acciones de llevarse la mano al bolsillo y extender el dinero al taxista, y de salir

-Imagen de actante (Iact): taxista

-Código cultural (Cc [dinero]): billetes para pagar

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO):

-Indicaciones de Thornhill al taxista

-Conversación con Secretaria: recordatorio y despedida

-Sonidos: SR

Plano 17:

Plano general corto de Thornhill que baja del taxi, mira su reloj y se vuelve para dar nuevas indicaciones a su secretaria, pero el taxi ya está en marcha. Entonces entra en un edificio con conserje a la puerta.

-Imagen:

-IP

-IR: calle, transeúntes; vuelta del personaje hacia el taxi que se marcha, y entrada final en edificio

-Cinésica (Cs): gesto de mirar la hora

-Código cultural (Cc [atuendo]): uniformidad del conserje

-Lenguaje verbal escrito (LVE): cartel intradieгético: “No parking”

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): Thornhill dice: “-¡Oh! Espere, no la encontrará, está en casa de una amiga...”

-Sonidos: SR

Plano 18:

Plano general con panorámica de seguimiento de Thornhill atravesando el lujoso vestíbulo de un hotel hacia el "Salón de roble", indicado sobre una portada de mármol.

-Imagen:

-IP

-Código cultural (Cc [espacios]): lugar codificado: vestíbulo de un hotel.

-IR: andar del personaje; características visuales del espacio.

-LVE: cartel indicativo “Oar Room – Rendez-vous”

-Música:

-Música intradieгética, hilo musical del hotel que ofrece un vals suave

-Sonidos: SR

Plano 19:

Plano general de Thornhill atravesando una antesala, tras la portada de mármol.

-Imagen: IP, IR

-Música: hilo musical del hotel

-Sonidos: SR

Plano 20:

Plano medio de un camarero que, a la entrada del salón, recibe a Thornhill llamándole por su nombre. Este le devuelve el saludo, igualmente nombrándole, y pide que le indique dónde le espera el señor Wade con dos caballeros. El camarero le lleva a la primera mesa de la derecha.

-Imagen:

-IP

-IR: acción de recibimiento; espacio

-Código cultural (Cc [atuendo]): traje blanco de camarero

-Voz:

-LVO: recibimiento, saludos y petición de información

-Sonidos: SR

Plano 21:

Plano medio de Thornhill que llega hasta la mesa disculpándose ante su conocido por el retraso, y de los caballeros con los que se ha citado levantándose para saludar. Su amigo hace las presentaciones. *Panorámica vertical* que sigue el movimiento de los hombres al sentarse y leve *travelling* de alejamiento hasta *plano general corto* de los cuatro sentados a la mesa. Uno de los caballeros se lleva una mano a la oreja para oír mejor. Thornhill mira su reloj y Wade, que ha iniciado la conversación, le pregunta por qué está inquieto.

-Imagen:

-IP

-IR: llegada de Thornhill

-Códigos culturales:

-Cc [acto social]: interacción social: acto de presentaciones, reunión informal entorno a una mesa de bar.

-Cc [atuendo]: vestimenta elegante de los caballeros

-Cinésica (Cs):

-Gesto de uno de los hombres, llevándose una mano a la oreja para aumentar su pabellón auditivo porque debe ser sordo

-Gesto de Thornhill de mirar la hora

-Voz:

-LVO: disculpas de Thornhill; trato de éste con Wade por sus nombres de pila; presentaciones y fórmulas de cortesía; pregunta de Wade

-Sonidos: SR

Plano 22:

Plano medio de Thornhill, entre las figuras recortadas y desenfocadas de dos de sus compañeros, dando explicaciones sobre su actitud: ha dicho a su secretaria que llame a su madre a casa, pero está jugando al *bridge* en casa de una amiga.

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-LVO: explicaciones de Thornhill

-Sonidos: SR

Plano 23:

Plano medio de los cuatro hombres a la mesa. Thornhill en escorzo, en primer término izquierda, sigue explicándose después de que Wade demuestre, con su intervención, haber entendido que es la secretaria la que juega al *bridge*. Los demás le escuchan frente a él. Al fondo derecha, en la antesala, aparecen dos hombres. Una voz indica que llaman al teléfono al señor George Kapland. (Figura 29).

-Imagen:

-IP

-Imagen contextualizada del espacio (IE): antesala

-Imagen contextualizada de actantes (Iact): caballeros a la mesa

-IR: llegada de los dos hombres al fondo

-S-c [composición]: disposición de la imagen que privilegia el fondo derecha como zona de atención

-Voz:

-LVO:

-Diálogo: Wade pregunta si es la Secretaria la que juega al *bridge*. Thornhill contesta que es su madre, en casa de una amiga que no tiene teléfono

-Voz de aviso para Kapland (fuera de campo)

-Sonidos: SR

Plano 24:

Plano medio de Thornhill (=plano22) diciendo que va a enviar un telegrama y alzando el brazo para llamar al botones que pregona el recado para el señor Kapland.

-Imagen:

-IP

-IR: botones que emite el aviso al fondo del salón

-Código cultural (Cc [atuendo]): uniformidad del botones

-Cinésica (Cs): gesto de Thornhill de llamar al botones

-Voz:

-LVO:

-Explicaciones y llamada al botones de Thornhill

-Aviso del botones

-Sonidos: SR

Plano 25:

Plano medio corto de Wade y uno de los caballeros con *panorámica* hacia la derecha y *zoom* hasta *plano medio* de los dos hombres que, en la antesala, miran hacia el salón. (Figura 30).

-Imagen:

-IP, Iact

-Imagen contextualizada del espacio (IE): espacio de la antesala

-Cinésica (Cs): mirada de los hombres de la antesala

-S-código cinematográfico (S-c [movimientos]): movimiento de encuadre hacia detalle de los dos hombres

-Sonidos: SR

Plano 26:

Plano general del botones atravesando el salón y dirigiéndose a Thornhill.

-Imagen:

-IP,

-Imagen de actante (Iact): botones

-IR: el botones camina por el espacio

-Sonidos: SR

Plano 27:

Plano medio de los dos hombres de la antesala mirando la escena. Uno de ellos repite el nombre pregonado.

- Imagen:
 - IP: los hombres de la antesala
 - Cs: miradas
- Voz:
 - LVO: uno de los hombres dice: “-Kapland”
- Sonidos: SR

Plano 28:

Plano medio de Thornhill hablando con el botones, el cual le pide que le siga para poner el telegrama. Aquel se disculpa ante sus compañeros.

- Imagen: IP, Iact
- Voz:
 - LVO: conversación del botones y Thornhill; disculpas de este
- Sonidos: SR

Plano 29:

Plano medio de los tres compañeros de mesa aceptando las disculpas

- Imagen: Iact
- Voz:
 - LVO: aceptación de disculpas
- Sonidos: SR.

Plano 30:

Plano medio con *travelling* de seguimiento del Thornhill, que se levanta y avanza de frente tras el botones hasta que el chico le indica dónde dirigirse. Entonces le da propina al botones y sigue solo. A los pocos pasos, una mano en su hombro le detiene. Leve *panorámica* hacia la derecha hasta *plano fijo* que muestra a los dos hombres que estaban en la antesala, reteniendo a Thornhill, apuntándole con una pistola y llevándoselo (*travelling de seguimiento*).

- Imagen:
 - IR: desplazamiento de los personajes; movimiento del brazo de Thornhill; retención de este por los dos hombres; amenaza con pistola; y marcha forzada.
 - Cinésica (Cs): gesto de indicación del botones; gesto de agradecimiento y respeto del botones que baja la cabeza ante Thornhill.
- Voz:
 - LVO:
 - Indicación del botones
 - Diálogo de Thornhill con sus raptos
- Música:
 - Golpe musical en el momento en que uno de los sicarios saca la pistola, seguido de acordes de baja intensidad y altura
- Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-El plano 0 presenta la película: el logotipo de la productora, los créditos principales de intérpretes y director, y el título del film. Todo ello sobre un fondo color verde eléctrico y una retícula de líneas que se entretajan tras la desaparición del logotipo. El color tiene varios significados connotativos, entre los cuales se encuentra el de la suerte, la buena y la mala, aunque el tono brillante que sugiere inestabilidad parece decantar el sentido por la segunda. La red conlleva su sentido metafórico de celada, de trampa dispuesta para atrapar la presa. Y el nombre del director es suficientemente conocido como maestro del género cinematográfico del suspense. A los sentidos connotados de la presentación y al reconocimiento paratextual del autor, se unen las primeras notas musicales de expresión inquietante (M) en función de *género*. Su interpretación se basa en la información pragmática del espectador, en su conocimiento de filmes de *suspense* y de la trayectoria cinematográfica del autor. El carácter aparentemente pre-textual de esta presentación nos permite simplificar la función sin profundizar en el análisis de la construcción retórica apuntada. Interesa más evidenciar la intención de predisponer al espectador para la lectura de un tipo de texto fílmico.

M + {presentación + paratexto}

-Los créditos siguen apareciendo hasta el plano 8. En el conjunto de estos planos más el plano 9, la imagen representacional (IR) se asocia con códigos culturales (Cc) y con el lenguaje escrito de algunos rótulos intradieгéticos (LVE) en función de *representación* de un sentido global: 'la acción de la multitud urbana al salir del trabajo y dirigirse a los transportes públicos'. Tras la actualización en el plano 1 de un edificio acristalado que se asocia con algún tipo de servicio empresarial, la representación del plano 2 se interpreta como la salida de los trabajadores al final de la jornada, por la aplicación de un código socialmente interiorizado. En este macroenunciado intervienen otros códigos culturales que identifican transportes y lugares urbanos, así como el lenguaje verbal de los carteles de la ciudad.

IR < > Cc [trabajo, espacios, transportes] < > LVE

-Dentro de ese macroenunciado, dos funciones aportan sendos matices: una (plano 6), la que *representa* la acción de dos señoras discutiendo por un taxi, merced a la asociación de imagen representacional (IR), el código cultural de los transportes públicos (Cc) que identifica el vehículo de servicio público, y el lenguaje escrito de la palabra /taxi/ que, en propiedad, queda subsumido en el código anterior.

IR < > (Cc [transportes] + LVE)

-La otra función que aporta un matiz nuevo al sentido global es la *representación* del hombre que pierde el autobús (plano 8). En ella se asocian la imagen representacional (IR) y código cultural del transporte (Cc).

IR < > Cc [transportes]

-La pieza musical que comienza en el plano 0 es una obertura orquestal del film que acompaña los títulos de crédito. Sus valores *texturales*, con profusión de timbres y acordes, alternancias tonales, y marcadas percusiones, entran en función de *coloración* con la representación de la acción global de los planos 1 a 9. De esta forma, la música aporta el comentario evaluativo del sujeto de la enunciación que califica de vorágine abigarrada, confusa y estresante la vida humana en la ciudad.

M + (Representación)

-En el plano 10, la unión de imagen y sonido representacionales (IR y SR) **representa** el ambiente del lugar: puertas de ascensor que se abren, personas que transitan, el murmullo que producen y el sonido de sus pasos.

IR < > SR

-En este plano 10, el punto de vista se centra en dos de las figuras que salen del ascensor, una femenina y otra masculina, y se desplaza para mantenerlas en cuadro a pesar de su movimiento, en una escala suficiente para aprehender y memorizar sus rostros. La imagen representacional de las figuras (IR) y los s-códigos de los movimientos y la escala (S-c) se unen en función **fisonómica**, la cual presenta a los dos personajes, incorporando al texto sus imágenes significantes.

S-c [movimientos y escala] < > IR

-A la función fisonómica se asocia el código cultural del atuendo (Cc) para caracterizar al personaje masculino por la elegancia de su traje. La función fisonómica establece el código que convierte la imagen de las figuras en signos de los personajes, por lo que esta función **calificativa** se realiza, en puridad, entre el código cultural y la imagen de personaje (IP).

IP < > Cc [atuendo]

-Los personajes se identifican como jefe y secretaria por la función **indicativa** que se establece entre su imagen (IP), el código cultural del trabajo (Cc) identificable por la situación y el lenguaje verbal del dictado (LVO).

IP < > Cc [trabajo] < > LVO

-La situación global, la salida del trabajo, contextualizada en el texto en las escenas de la obertura y los créditos, está codificada por la cultura y, desde los hermanos Lumière, por el mismo cine. Esta situación, en la que también participan los dos personajes (plano 10), se asocia con la actitud laboral del dictado matizando el sentido de la acción: 'jefe y secretaria salen de trabajar todavía trabajando'. La acción contextualizada de la salida del trabajo (IA), el código cultural (Cc [trabajo]), el lenguaje verbal del dictado (LVO) y la imagen de los personajes (ya codificada por la función fisonómica: IP) son interdependientes en esta función de **representación**.

IP < > IA < > Cc [trabajo] < > LVO

-Todavía en el plano 10, el uniforme señala como conserje al actuante que saluda al personaje masculino: función **calificativa** entre la imagen representacional del hombre (IR) y el código cultural del atuendo (Cc).

IR < > Cc [atuendo]

-La acción del breve diálogo de saludo al conserje se **representa** por la asociación de imagen representacional (IR), imagen de personaje (IP), lenguaje verbal oral (LVO) y la imagen del actante conserje (Iact), identificable por la calificación de su atuendo. Esta acción incidirá más en la caracterización del personaje como afable que en el desarrollo de la historia.

IP < > Iact < > IR < > LVO

-En este breve diálogo se produce la función de **nominación** del personaje masculino por medio del lenguaje verbal oral (LVO): el conserje le llama “Sr. Thornhill”.

LVO + Configuración

-En la acción de comprar el periódico antes de salir del edificio, el acto social en que participa Thornhill (Cc < > IP) y la imagen representacional (IR) que permite reconocer el objeto contraen función de **representación**.

IP < > Cc [actos sociales] < > IR

-La acción de diálogo y dictado entre jefe y secretaria, continuada en gran parte del segmento, más que por la temática del parlamento en sí (salvo la última parte), importa por las informaciones que aporta al texto. El lenguaje verbal oral completa función de **información**. Para una mejor comprensión del análisis identificaremos esta función en cada uno de los tres ámbitos del diálogo (edificio, calle y taxi). En la primera escena, el espectador queda informado de que la secretaria no quiere salir, de que, aun así, prevalece el deseo del jefe de seguir, y de que se dirigen “al Plaza”. Aquí, el lector infiere que el Plaza es un sitio conocido de la ciudad. Si su información pragmática contiene la existencia de un histórico hotel de lujo con ese nombre en Nueva York, su inferencia será completa y acertada.

LVO + Configuración

-En el plano 11 los personajes se encuentran en la calle. Imagen y sonidos representacionales (IR y SR) recrean el ambiente mientras Thornhill sigue dictando a su secretaria (IP, LVO). Función de **representación**.

IP < > IR < > SR < > LVO

-En esta parte del diálogo, la función de **información** en que participa el lenguaje verbal oral constata que la secretaria desea tomar un taxi, y que su jefe accede a su ruego.

LVO + Configuración

-El plano 12 presenta a los personajes arrebatándole el taxi a un señor. Se podrían analizar varias acciones, la llegada de los personajes, el breve diálogo, la subida al vehículo, pero es claro un sentido global de la escena que bien podría coincidir con la frase inicial de este párrafo. Entran en función de **representación** IR, IP, lenguaje verbal oral (LVO) y el código cultural del transporte (Cc). Esta acción así representada remite a la escena de la obertura en que dos señoras se disputaban un taxi: se asocia con ella en función **deíctica**. Con esta asociación, el autor pretende conseguir un efecto *narcotizante* y suavizador del engaño de Thornhill para ganar el taxi.

IP < > IR < > Cc [transportes] < > LVO

(IP < > IR < > Cc [transportes] < > LVO) > (Representación [obertura])

-En el plano 13, comienza el diálogo en el interior del taxi. La imagen interior y exterior del vehículo (IR) y el sonido del motor (SR) recrean el escenario móvil en que conversan ahora los personajes (LVO, IP). Función de **representación** de la situación de diálogo:

IP < > IR < > SR < > LVO

-La imagen de los personajes (IP), juntos en el asiento del taxi, se asocia con el código de la proxémica (Px) en función *indicativa* de la relación de confianza que mantienen jefe y secretaria. Hasta ahora, han transitado prácticamente unidos debido a la situación del dictado entre la multitud; dentro del vehículo siguen en una distancia interpersonal muy próxima aunque tienen espacio suficiente para separarse.

IP < > Px

-En la primera parte del diálogo en el interior del vehículo, la secretaria recrimina a su jefe la argucia para tomar el taxi (lo que abunda en el sentido de confianza que denota la situación proxémica); él esgrime imaginativos argumentos como disculpa. Se trata de otra fórmula para suavizar el engaño, aunque en esta ocasión es el propio personaje quien se justifica. Por otra parte, uno de los argumentos de disculpa sirve para dar a conocer al espectador que los personajes se dedican a la publicidad: función de *información* del lenguaje verbal oral. En definitiva, esta parte del diálogo sirve a la caracterización del personaje.

LVO + Configuración

-En el taxi, Thornhill hojea el periódico mientras habla: función de *representación* entre IP, IR y la imagen contextualizada del objeto (IE).

IP < > IR < > IE

-Las dos indicaciones de Thornhill al taxista se sustentan en los gestos (miradas) y las palabras del personaje. Imagen de personaje (IP), cinésica (Cs) y lenguaje verbal oral (LVO) *representan* la acción. La primera indicación reitera la información de que van al Plaza. La segunda indicación no parece necesaria, pues el taxista ya sabía dónde dirigirse; su funcionalidad discursiva consiste en justificar la inserción del encuadre siguiente (plano 14).

IP < > Cs < > LVO

-En el plano 14 se *representa* la acción de contestar del taxista, por la función entre la imagen representacional del busto en el interior del taxi (IR) y el lenguaje verbal de la contestación (LVO). Por la escala del encuadre podría considerarse una función fisonómica del taxista, pero fuera de esta escena el actante no tendrá intervención alguna en el texto. La escala viene determinada por el espacio reducido del vehículo, no se trata pues de una verdadera presentación de personaje, aunque el autor pudo optar por actualizar solo la voz para evitar esta ambigüedad. En realidad, este encuadre (cierto que obligado primer plano) sirve como paréntesis en la presentación del diálogo de los personajes, una interrupción que debe provocar un repunte de la atención al volver a ese diálogo en el plano siguiente, justo el momento en que ofrecerá información pertinente para el desarrollo del relato. Al mismo tiempo, tratándose de un texto del mago del suspense, puede generar alguna expectativa de personaje misterioso.

IR < > LVO

-En el plano 15, la función de *información* que completa el lenguaje verbal con la configuración es capital para el desarrollo del relato: Thornhill pide a su secretaria que avise a su madre de la cita que tienen esta noche, y reitera en encargo antes de bajar del taxi. Como más tarde se dará cuenta de que la secretaria no podrá localizar a su madre, intentará hacerlo él, lo que provocará que lo confundan unos sicarios y le raptan.

Otras informaciones del diálogo son la afición al teatro y a los *martinis* de Thornhill y su apretada agenda.

LVO + Configuración

-Al final del plano 15 se produce la suspensión del movimiento apreciable a través de la luneta trasera del taxi. La imagen representacional que recrea el movimiento y su cese (IR) completa función *indicativa* de la detención del taxi. Thornhill ha llegado a su destino.

IR + Configuración

-En el plano 16, la imagen de los movimientos y el espacio interior del taxi (IR), la imagen de personaje (IP) y la de actante (taxista: Iact) entran en función de *representación* con el objeto cultural dinero (Cc) y el lenguaje verbal oral (LVO): representan la acción de Thornhill de pagar sobradamente al taxista para que lleve de vuelta a su secretaria.

IP < > IR < > Iact < > Cc [dinero] < > LVO

-IR e IP *representan* a Thornhill saliendo del taxi (planos 16 y 17):

IP < > IR

-En el plano 17, imagen y sonidos (IR y SR) *representan* el escenario actual: la calle junto al Hotel Plaza. El lenguaje verbal escrito (LVE) del cartel de prohibido aparcar se asocia a la representación para *calificar* el lugar. De esta forma, se entiende que el taxi debe salir en cuanto deje a su pasajero.

IR < > SR

(IR < > SR) < > LVE

-Nada más bajar del taxi, Thornhill consulta la hora. El inequívoco gesto de mirar el reloj de su muñeca (Cs), asociado a la imagen de personaje (IP), completa la función *indicativa* de esta acción.

IP < > Cs

-Tras mirar su reloj, Thornhill se vuelve hacia el taxi, que ya está saliendo, para precisar algo relacionado con el recado a su madre: imagen de personaje (IP), imagen y sonidos representacionales (movimientos, arrancada del auto: IR y SR), el código cultural que hace reconocible el taxi (Cc) y lenguaje verbal oral (LVO) articulan la *representación* del contacto fallido: la intención de Thornhill no genera una comunicación feliz porque el taxi marcha enseguida.

IP < > IR < > Cc [transportes] < > SR < > LVO

-El gesto de Thornhill de mirar el reloj es inmediatamente anterior a la acción de volverse hacia el taxi para precisar el recado a su madre. Se puede interpretar que la segunda acción es efecto de la primera: se establece así una función *causal* entre las funciones que las articulan. El espectador infiere que la información horaria indica al personaje que su madre no estará en casa para recibir el recado y por eso trata de avisar a su secretaria.

(IP < > IR < > LVO) > (IP < > Cs)

-Los planos 18 y 19 muestran a Thornhill atravesando el interior del hotel hacia el salón donde le esperan. La imagen de personaje (IP), la de sus movimientos (IR) y el

sonido de sus pasos (SR) se relacionan con la función que articula la representación del lujoso espacio. Se trata de un lugar socialmente codificado: mostrador de recepción, maletas, botones a la puerta... (Cc). A este código cultural se asocian la música intradiegetica del hilo musical (M) y la imagen de los acabados marmóreos de los suelos y paredes (IR) que definen el carácter lujoso del hotel. Función de **representación**:

(IP < > IR < > SR) < > (Cc [espacios] < > IR < > M)

-El lenguaje verbal escrito (LVE) del cartel indicador del “Salón de Roble”, hacia donde se dirige el personaje, se asocia con la representación de sus movimientos en función **indicativa**. El cartel identifica un lugar en el hotel destinado a encuentros o citas, y por tanto, fija el sentido del destino de Thornhill. Sin embargo, el personaje no llega a su cita tras atravesar el arco donde se encuentra el cartel, porque el plano 19 lo muestra, dentro de la representación anterior, transitando por una especie de hall previo al Salón de Roble. A primera vista, este plano parece innecesario, pues el lector, que ya sabe dónde se dirige Thornhill, espera su llegada al lugar de encuentros. La actualización de este espacio es necesaria porque en él se situarán más tarde los sicarios que confunden y raptan al personaje. Hay pues, una clara intención del autor de incorporar la imagen de este lugar al texto.

(IP < > IR < > SR) > LVE

-En el plano 20, el uniforme señala como camarero al actuante que recibe a Thornhill: función **calificativa** entre la imagen representacional (IR) y el código cultural de la vestimenta (Cc).

IR < > Cc [atuendo]

-La acción del diálogo de recibimiento y guía del camarero se articula por la asociación de IR, IP y lenguaje verbal oral (LVO) con la función calificativa anterior. Función de **representación**:

IP < > IR < > Cc [atuendo] < > LVO

-Este breve diálogo con el camarero ofrece algunas informaciones: Thornhill ha quedado aquí con un amigo y otros dos señores; Thornhill debe ser habitual del lugar porque es conocido y conoce al personal. Función de **información** del lenguaje verbal oral en la configuración:

LVO + Configuración

-IR y SR **representan** el ambiente del lugar: paredes de madera, caballeros que conversan en la barra y en las distintas mesas, botones y camareros que los atienden, etc.

IR < > SR

-El plano 21 **representa** la llegada y participación de Thornhill (IP < > IR) en una ‘reunión informal de hombres de negocios que toman una copa’. Varios códigos culturales (Cc) forman parte de la configuración: acto de presentación, que incluye la puesta en pie y los apretones de mano; disposición ritual en torno a una mesa con bebidas; y vestimenta formal de todos, que llevan traje y corbata. Como elemento de la interacción social, el lenguaje verbal (LVO) de las fórmulas de cortesía, las disculpas previas y el inicio de la conversación por parte del amigo.

IP < > IR < > Cc [actos sociales y atuendo] < > LVO

-Al comienzo de la reunión informal, el lenguaje verbal oral *informa* de quién es el conocido de Thornhill, por su trato mutuo por el nombre de pila; de que ya están bebiendo y de que Thornhill también tiene la intención de beber. Aunque se dicen los nombres de los tres caballeros, la nominación no es pertinente en el texto pues estos actantes no tendrán más incidencia en el relato.

LVO + Configuración

-El gesto de uno de los caballeros de la reunión informal, llevándose la mano a la oreja, hace inferir su sordera. Función *indicativa* completada por la cinésica (Cs) y la imagen representacional (IR). El peso de este sujeto en la trama es mínimo, su caracterización como sordo obedece a la intención del autor de mostrar obstáculos a la comunicación, un contexto de *ruidos* donde se produce el error comunicativo que provoca el rapto de Thornhill.

IR < > Cs

-Todavía en el plano 21, Thornhill, ya sentado, vuelve consultar la hora. Función *indicativa* entre la imagen de personaje (IP) y el gesto cinésico (Cs) de mirar el reloj.

IP < > Cs

-El gesto de Thornhill provoca la pregunta de su amigo sobre la inquietud que muestra. Hay relación *causal* entre la función indicativa anterior y el lenguaje verbal oral de la pregunta. Al mismo tiempo, la pregunta sirve para evidenciar la intranquilidad del personaje: función de *información*. El ritual social se rompe para dar paso al diálogo de las explicaciones de Thornhill.

LVO > (IP < > Cs)

LVO + Configuración

-En el plano 22, Thornhill explica el motivo de su preocupación. En el siguiente encuadre (plano 23), la intervención del amigo demuestra no haber entendido la explicación, y Thornhill la precisa y completa con nuevos datos. Imagen de personaje y de actante (IP, Iact) y lenguaje verbal oral (LVO) *representan* esta parte del diálogo, que se define, en un primer momento, como infortunado. Al mismo tiempo, el lenguaje verbal, en función de *información*, aclara el motivo de preocupación de Thornhill y, en función de *anclaje*, fija el sentido de la reacción del personaje al bajar del taxi y consultar la hora.

IP < > Iact < > LVO

LVO + Configuración

(IP < > IR < > LVO) > LVO

-Una voz cuya fuente no se sitúa en campo (plano 23) avisa al señor Kapland. El lenguaje verbal oral (LVO) entra en función con la configuración de dos maneras: en determinación con el encuadre para actualizar su condición de *fuera de campo*; y en constelación para *indicar* el aviso, donde tiene gran incidencia el tono de la locución.

LVO > Configuración [encuadre]

LVO + Configuración

-En este plano 23, la imagen (IR) muestra la llegada de dos hombres a la antesala contextualizada en el plano 19 (IE). Se establece función de *representación*. La composición de este encuadre (S-c) asegura que la acción no pase desapercibida para el espectador. Las líneas compositivas comienzan en el escorzo de Thornhill, a la

izquierda, para confluir en la zona derecha del campo donde aparecen los sicarios que raptarán al personaje (figura 29). Por tanto, el s-código de la composición también participa en la función interdependiente.

IR < > IE < > S-c [composición]

-En el plano 24 continúa el diálogo de las explicaciones de Thornhill. Ahora, el lenguaje verbal **informa** de la intención del personaje de poner un telegrama.

LVO + Configuración

-Al fondo del salón, un botones repite el aviso a Kaplan: la imagen representacional (IR), el código cultural del atuendo que lo identifica como botones (Cc) y el lenguaje verbal oral del aviso que pregona (LVO) se asocian en función de **representación**:

IR < > Cc [atuendo] < > LVO

-Por fin, en este plano 24, Thornhill llama al chico que pregona el aviso. Imagen de personaje (IP), cinésica (gesto de alzar el brazo: Cs) y lenguaje verbal oral (LVO) forman función para **representar** la acción del personaje.

IP < > Cs < > LVO

-En el plano 25 se produce un cambio brusco en el motivo de interés de la presentación. El encuadre móvil abandona la imagen de los contertulios de Thornhill, sin el apoyo justificativo del movimiento de algún elemento diegético, para centrarse en los dos hombres de la antesala (figura 30). El s-código de los movimientos (S-c, significantes: *panorámica* y *zoom*) está en función de **valorización** con la imagen de los sicarios (IR). El efecto óptico de *acercamiento* que produce el *zoom* potencia el sentido de la valorización. Esta función supone un cambio en la focalización que, desde la aparición del personaje principal (Thornhill), había tenido un carácter externo, con un desequilibrio cognitivo entre personaje y espectador que determinaba el acceso del segundo a la información a partir de las acciones y parlamentos del primero. Ahora la focalización es *espectatorial*: el espectador conoce antes que el personaje el peligro que le acecha.

S-c [movimientos] < > IR

-A pesar de que el movimiento de encuadre del plano 25 se dirige al fondo del espacio visual, la escala (*plano medio*) no varía, merced al efecto *zoom*, lo que permite la aprehensión mnemotécnica de la fisonomía de las figuras valorizadas y, por ello, su incorporación al sistema textual como signos de los personajes sicarios. El s-código de la escala (S-c) se asocia a la imagen representacional (IR) en función **fisonómica**:

S-c [escala] < > IR

-La mirada de estos personajes (IP < > Cs) se asocia con el encuadre siguiente para mostrar el motivo de su vigilancia. Cinésica y configuración contraen función de **ocularización**. Se trata de la ocularización interna secundaria que se articula a partir del montaje.

Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-El encuadre 26 actualiza el motivo de la ocularización de los sicarios: la **representación** del botones atravesando el salón hasta la posición de Thornhill (porque este le ha llamado). La función correspondiente se articula por la imagen de los

movimientos del botones (IR) y el código del atuendo que lo identifica como botones (Cc).

IR < > Cc [atuendo]

-Existe una relación causal entre la llamada de Thornhill al botones (plano 24) y la acción de éste de llegarse hasta el personaje (plano 26), donde la segunda es efecto de la primera. Función **causal**. La interpretación inversa de esta relación causal da lugar a la confusión de los sicarios, punto de inflexión que desencadena los acontecimientos posteriores de la historia. Los sicarios entienden que la llamada de Thornhill es efecto del aviso que pregonan los botones.

(IR < > Cc [atuendo]) > (IP < > Cs < > LVO)

*(IP < > Cs < > LVO) > (IR < > Cc [atuendo] < > LVO)

-En el plano 27 continúa la fórmula de la ocularización interna con la vuelta a los sujetos que miran. Ahora, la cinésica de esa función se asocia con el lenguaje verbal de uno de ellos que emite el nombre /Kapland/ (LVO) para **indicar** el error de su vigilancia. En este punto, el espectador ha debido inferir que el aviso del botones era falso y planeado por estos sicarios.

(IP < > Cs) < > LVO

-En el plano 28, imagen de personaje y actante (IP, Iact) y lenguaje verbal oral (LVO) **representan** el diálogo de Thornhill con los botones. Así mismo, el lenguaje verbal del diálogo **informa** de que para poner un telegrama, Thornhill debe ir a donde le indicará los botones.

IP < > Iact < > LVO

LVO + Configuración

-Igualmente, IP, Iact y LVO se asocian en función de **representación** del diálogo de las disculpas de Thornhill y la aceptación de sus compañeros, antes de marchar a poner el telegrama.

IP < > Iact < > LVO

-El plano 30 presenta en primer lugar a Thornhill siguiendo al botones hasta que este le indica dónde poner el telegrama. Imagen de personaje, de actante y representacional (IP, Iact, IR) completan función con la cinésica del gesto y el lenguaje verbal de la indicación del botones (Cs, LVO). Función de **representación**:

IP < > IR < > (Iact < > Cs < > LVO)

-Tras la indicación del botones, Thornhill le da una propina. La escala del encuadre (*plano medio*) no permite la actualización del cambio de manos del dinero, pero el gesto de agradecimiento y respeto del botones que baja la cabeza (Iact < > Cs) fija el sentido del movimiento del brazo de Thornhill (IP < > IR) como el necesario para llevarse la mano al bolsillo y ofrecer la propina. Se produce entonces función **indicativa** en la que el movimiento sugerido *determina* el gesto cinésico del botones.

(IP < > IR) > (Iact < > Cs)

-La captura, la amenaza con pistola y el rapto de Thornhill por los sicarios se **representa** por la asociación de IP, IR y lenguaje verbal oral.

IP < > IR < > LVO

-El diálogo con los raptos muestra la sorpresa de Thornhill, que piensa que se trata de una broma. Función de **información** del lenguaje verbal.

LVO + Configuración

-El golpe musical **subraya** el momento en que uno de los sicarios apunta con la pistola a Thornhill. El personaje ya ha sido apresado, pero piensa que es una broma y seguramente se resistirá. La amenaza con pistola termina por evidenciar la seriedad y el peligro de la captura, pero como se trata de un lugar público, el arma no puede estar muy visible. El subrayado musical, al igual que el lenguaje verbal de uno de los gánsteres que la nombra, tiene la misión de anclar la aparición de la pistola. Pero la aparición abrupta y la naturaleza del acorde musical, con reminiscencias genéricas, pretende además acentuar el peligro de la situación.

M + (IP < > IR < > LVO)

Efectos semántico-narrativos.-

-Espacio y tiempo:

-Las escenas de la obertura sitúan la acción en el espacio general de una gran ciudad, así como en el tiempo, el final de la jornada laboral.

-Las imágenes y sonidos *representacionales* recrean los ambientes y lugares donde se desarrollan las distintas acciones, aunque algunos espacios, como el hotel o el taxi, forman parte de códigos culturales.

-La continuidad de las acciones determina el desarrollo de un tiempo lineal, sin interrupciones, coincidente en historia y discurso.

-Acción:

Treinta funciones reseñadas corresponden a la representación de acciones. Este elevado número se debe a la relativa profusión de escenarios y actantes, si tenemos en cuenta la corta duración del segmento.

Los códigos que participan en la articulación de las acciones son variados: además de los códigos de reconocimiento, la cinésica y el lenguaje verbal, son varios los códigos culturales concurrentes.

Llama la atención la falta de sonido *representacional* (SR) en las escenas de la obertura. La representación se apoya en la IR y los códigos culturales. Pero no se produce extrañamiento por falta de realismo sonoro en el espectador, ya que los títulos de crédito y la música parecen conferir a estas escenas un carácter previo al texto. Sin embargo, pensamos que esta configuración tiene su fundamento en las intenciones y estrategias del autor, como luego veremos.

Las acciones de diálogo cumplen la misión de informar al espectador. Informaciones valiosas a través del lenguaje verbal, que sirven tanto para el desarrollo de la trama, como para la caracterización del personaje principal.

-Personaje:

Este segmento inicial ofrece al espectador una considerable cantidad de datos para la caracterización del personaje de Thornhill. Tan solo el código cultural del atuendo lo califica directa y exclusivamente. Las demás marcas vienen dadas por las acciones (representadas o indicadas a partir de distintos códigos) y las informaciones de los diálogos (a través del lenguaje verbal). Thornhill es:

- Elegante
- Ejecutivo que trabaja en publicidad y tiene una apretada agenda
- Amable y considerado con sus subordinados y con los que, de alguna forma, le sirven (secretaria; conserje y camarero a los que saluda por su nombre; botones y taxista a los que da propina)
- Audaz (por la forma de tomar el taxi)
- Imaginativo (por la forma de justificar la toma del taxi, y por buscar solución al problema de comunicación con su madre)
- Culto (irá al teatro)
- Habitual del bar del hotel de lujo (le conocen allí)
- Acostumbrado a la bebida (tomará “martinis” antes del teatro y se “desquitará” por el retraso en la cita)
- Decidido (no duda en buscar solución a su problema)
- Perseverante (no cede en su empeño de avisar a su madre)

-Enunciación:

El autor se revela como sujeto de la enunciación en el comentario musical de la obertura. Tanto es así que, al final de los créditos, junto a su nombre, se actualiza su propia imagen, a modo de firma.

Tras la obertura, la focalización es de tipo *externa*, el espectador accede a la información a través de las acciones y diálogos de los personajes. Se mantiene así hasta la función de valorización del plano 25, que cambia la focalización al tipo *espectatorial*, provocando un desequilibrio cognitivo en favor del espectador. Este cambio de focalización conlleva la expectación del suspense y supone un paso previo para la articulación del error de los sicarios.

Implicaciones pragmáticas.-

La presentación de la película, que aquí hemos denominado plano 0, se relaciona directamente con el universo pragmático cinematográfico en que se realiza y consume el texto. A partir de esta presentación, el espectador conoce al sujeto institucional y al autor concreto del film, tiene datos que le permiten inferir el género, y puede acomodar su predisposición interpretativa según esas informaciones.

En este segmento, el autor pretende contar el error de unos gánsteres, que confunden al hombre que deben raptar, en el seno de una sociedad urbana compleja, agobiante y cautiva de las prisas. Para mostrar esa sociedad utiliza una gran variedad de códigos culturales que el espectador podrá descifrar merced a su información pragmática. Es posible incluso, según el nivel de conocimientos del espectador, situar la acción en la ciudad de Nueva York, antonomástica metrópoli universal, por el color

amarillo de los taxis, los rótulos en la boca del metro o las menciones del histórico hotel Plaza.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (43)

Calificación:

- IP <> Cc [atuendo] = *Thornhill viste elegantemente*
- IR <> Cc [atuendo] = *el uniforme identifica al conserje*
- (IR <> SR) <> LVE = *la entrada del Plaza es un lugar donde no se puede aparcar*
- IR <> Cc [atuendo] = *el uniforme identifica al camarero*

F. Fisonómica:

- S-c [movimientos y escala] <> IR = *seguimiento de Thornhill y Secretaria, desde su salida del ascensor, que los presenta como personajes.*
- S-c [escala] <> IR = *la escala de encuadre permite el reconocimiento de los dos sicarios*

Indicación:

- IP <> Cc [trabajo] <> LVO = *los personajes son jefe y secretaria*
- IP <> Px = *la situación proxémica en el taxi indica confianza entre los personajes*
- IP <> Cs = *Thornhill mira su reloj al bajar del taxi*
- IR <> Cs = *uno de los caballeros de la reunión informal es sordo*
- IP <> Cs = *Thornhill vuelve a mirar su reloj cuando ya está sentado con sus compañeros de cita*
- (IP <> Cs) <> LVO = *los sicarios se confunden de hombre*

Representación:

- IR <> Cc [trabajo, espacios, transportes] <> LVE = *una multitud sale del trabajo hacia los transportes públicos*
- IR <> (Cc [transportes] + LVE) = *dos señoras discuten por un taxi*
- IR <> Cc [transportes] = *un hombre pierde el autobús*
- IR <> SR = *ambiente en el vestíbulo del edificio del que sale Thornhill con su secretaria.*
- IP <> IA <> Cc [trabajo] <> LVO = *Thornhill y su secretaria salen del trabajo todavía trabajando*
- IP <> Iact <> IR <> LVO = *Thornhill intercambia saludos con el conserje*
- IP <> Cc [actos sociales] <> IR = *Thornhill compra un periódico*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *ambiente en la calle mientras Thornhill sigue dictando a su secretaria.*
- IP <> IR <> Cc [transportes] <> LVO = *Thornhill arrebató el taxi a un señor*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *diálogo en el taxi*
- IP <> IR <> IE = *Thornhill hojea el periódico en el taxi mientras habla con su secretaria*
- IP <> Cs <> LVO = *indicaciones de Thornhill al taxista*
- IR <> LVO = *contestación del taxista*
- IP <> IR <> Iact <> Cc [dinero] <> LVO = *Thornhill paga al taxista para que lleve de vuelta a su secretaria*
- IP <> IR = *Thornhill sale del taxi*
- IR <> SR = *ambiente de la calle ante el Plaza*
- IP <> IR <> Cc [transportes] <> SR <> LVO = *Thornhill se vuelve hacia el taxi para precisar algo, pero el taxi arranca*
- (IP <> IR <> SR) <> (Cc [espacios] <> IR <> M) = *Thornhill atraviesa el vestíbulo del hotel de lujo*
- IP <> IR <> Cc [atuendo] <> LVO = *Thornhill es recibido y guiado por el camarero del Salón de Roble*
- IR <> SR = *ambiente del Salón de Roble*
- IP <> IR <> Cc [actos sociales y atuendo] = *Thornhill llega a una reunión informal de hombres de negocio*

-IP < > Iact < > LVO = *Thornhill explica a sus compañeros el motivo de su inquietud, su amigo entiende mal, y él aclara y aumenta la explicación.*

-IR < > IE < > S-c [composición] = *dos hombres aparecen en el hall del Salón de Roble justo antes del aviso al señor Kapland*

-IR < > Cc [atuendo] < > LVO = *un botones pregona por el Salón de Roble el aviso a Kapland*

-IP < > Cs < > LVO = *Thornhill llama al botones*

-IR < > Cc [atuendo] = *el botones va hasta la posición de Thornhill*

-IP < > Iact < > LVO = *diálogo de Thornhill con el botones*

-IP < > Iact < > LVO = *Thornhill ofrece disculpas por tener que ausentarse y sus compañeros las aceptan.*

-IP < > IR < > (Iact < > Cs < > LVO) = *Thornhill sigue al botones y este le indica dónde debe dirigirse para poner el telegrama*

-IP < > IR < > LVO = *Thornhill es retenido, amenazado y raptado por los sicarios*

Valorización:

-S-c [movimientos] < > IR = *el movimiento de encuadre desplaza el interés hacia los dos hombres de la antesala*

Determinaciones. (9)

Anclaje:

-(IP < > IR < > LVO) > LVO = *la explicación de Thornhill a sus acompañantes fija el sentido de su reacción al bajar del taxi y consultar la hora*

F. Causal:

-(IP < > IR < > LVO) > (IP < > Cs) = *Thornhill se vuelve hacia el taxi porque ha mirado su reloj y se da cuenta de que su secretaria no encontrará ahora a su madre en casa*

-LVO > (IP < > Cs) = *el gesto de Thornhill al mirar su reloj provoca la pregunta de su amigo sobre la inquietud que muestra*

-(IR < > Cc [atuendo]) > (IP < > Cs < > LVO) = *el botones llega hasta Thornhill porque este le ha llamado*

Deixis:

-(IP < > IR < > Cc [transportes] < > LVO) > (Representación [obertura]) = *la acción de arrebatarse el taxi a un señor remite a la escena de la apertura en que dos señoras discuten por otro taxi*

Fuera de campo:

-LVO > Configuración [encuadre] = *el primer aviso a Kapland se produce en fuera de campo*

Indicación:

-(IP < > IR < > SR) > LVE = *Thornhill se dirige a un salón del hotel destinado a encuentros (señalado en un cartel)*

-(IP < > IR) > (Iact < > Cs) = *Thornhill da propina al botones*

Ocularización:

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *los sicarios vigilan el Salón de Roble (ocularización interna secundaria)*

Constelaciones. (17)

Coloración:

-M + (Representación) = *la apertura musical comenta la vorágine humana de la ciudad*

Género:

-M + {presentación + paratexto} = *La presentación anuncia un film de suspense.*

Indicación:

-IR + Configuración = *el taxi se detiene (cesa el movimiento apreciable a través de la luneta trasera)*

-LVO + Configuración = *aviso al señor Kapland*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo entre jefe y secretaria informa de que van al Plaza, y de otros aspectos.*

-LVO + Configuración = *la secretaria quiere tomar un taxi y Thornhill accede a su ruego*

-LVO + Configuración = *la justificación sobre la acción de arrebatar el taxi informa de que los personajes se dedican a la publicidad*

-LVO + Configuración = *Thornhill pide a su secretaria que recuerde a su madre su cita de la noche*

-LVO + Configuración = *el diálogo de recibimiento en el Salón de Roble informa de que Thornhill es cliente habitual, y de que se ha citado allí con un amigo y dos caballeros.*

-LVO + Configuración = *se identifica al amigo de Thornhill porque se trata con él por sus nombres de pila. En la reunión se bebe.*

-LVO + Configuración = *la pregunta sobre la intranquilidad de Thornhill evidencia dicha actitud*

-LVO + Configuración = *las explicaciones de Thornhill aclaran el motivo de su inquietud*

-LVO + Configuración = *Thornhill tiene intención de poner un telegrama*

-LVO + Configuración = *el diálogo con el botones informa de que para poner un telegrama Thornhill debe dirigirse a donde aquel le indicará*

-LVO + Configuración = *el diálogo de Thornhill con sus captores informa de que cree que se trata de una broma*

Nominación:

-LVO + Configuración = *el conserje llama sr. Thornhill al personaje*

Subrayado:

-M + (IP < > IR < > LVO) = *el golpe musical subraya el peligro de la amenaza con pistola y la captura de Thornhill*

-Tipos de función con más de una clase:

-Indicación: interdependencias, determinaciones y constelaciones

Poética.-

Bajo la aparente sencillez denotativa de este segmento, subyacen estrategias creativas que orientan la configuración hacia dos propósitos fundamentales en el desarrollo del relato:

-Hacer posible y creíble la confusión de los sicarios.

-Presentar un personaje (Thornhill) con las cualidades pertinentes para afrontar las múltiples peripecias a las que se verá abocado por causa del error.

La obertura sirve a ambos propósitos. Sitúa la acción en un escenario mediatizado por el comentario evaluativo del sujeto de la enunciación, la vorágine urbana que origina una multiplicación de los estímulos y obliga a tomar decisiones irreflexivas. Por otra parte, se convierte en referencia de la configuración semiótica posterior, en espejo de situaciones y códigos actualizados en el devenir textual del personaje. En este punto, es sintomática la repetición exacta de la imagen *representacional* (IR) de los planos 2 y 9, con el sentido 'personas saliendo del trabajo', tanto en la obertura como al inicio de la historia de Thornhill.

Ya hemos comentado las marcas que caracterizan al personaje, así como la productiva economía narrativa que consigue actualizarlas en un número elevado para la duración del segmento. Conviene ahora señalar que muchas de esas características se desarrollarán en las aventuras posteriores, permitirán al personaje desenvolverse en la intriga, y harán creíbles su actitud y su éxito ante el espectador: que no tenga un accidente mortal conduciendo ebrio puede deberse a su familiaridad con la bebida; que intente, por todos los medios, demostrar que le raptaron es fruto de su perseverancia; viajar sin un rumbo conocido en busca de la verdad muestra su decisión; enfrentarse a la banda de espías, su audacia; escapar de los pistoleros en una subasta forzando su detención por los guardias de seguridad, su imaginación...

En el mundo propuesto en el relato, la comunicación es difícil. El texto acumula situaciones de falta de comunicación, malos entendidos e interacciones dificultosas o interrumpidas. El conserje no se habla con su esposa, jefe y secretaria deben entenderse entre la multitud, Thornhill se queda hablando a un taxi que se va, uno de sus compañeros de mesa es sordo, su amigo entiende mal su explicación, la amiga de su madre no tiene teléfono, para poner un telegrama hay que desplazarse y, por fin, los sicarios confunden las señales.

El autor ha creado un contexto donde el error es perfectamente creíble. Aún así, hay que hacer una mención especial a la articulación discursiva de la confusión misma:

-Plano 23: voz de aviso al señor Kapland y composición en escorzo del grupo que dialoga para privilegiar la lectura, en el extremo derecho del encuadre, de la imagen de los sicarios que llegan. (Figura 29).

-Plano 24: el botones sigue pregonando el aviso y Thornhill le llama por otro motivo.

-Planos 25 y 26: valorización (figura 30) y ocularización interna de los sicarios.

-Plano 27: parte final de la ocularización y constatación verbal de la confusión.

Estos cinco planos actualizan un hecho que se interpreta de dos formas distintas:

-La interpretación correcta es la del espectador, que cuenta con datos esenciales como el conocimiento y los motivos de Thornhill.

-La posibilidad de otra interpretación se introduce con la valorización de los sicarios.

-Y la interpretación errónea de los sicarios se muestra en el proceso de ocularización interna.

Nótese que con la función de valorización se produce un cambio de focalización externa a espectral (fundamental para que el espectador tenga conocimiento de las dos interpretaciones), justo en el momento en que el punto de vista perceptivo se sitúa en el lado de los personajes.

Proceso textual.-

-Progresión:

Crean y mantienen la coherencia textual:

- La contextualización espaciotemporal de la obertura y la remisión del texto posterior a sus escenas.
- La linealidad temporal de las acciones.
- La contigüidad de los espacios.
- La presencia del personaje principal

S-códigos:

En general, los s-códigos cinematográficos cumplen su misión de transmitir las imágenes:

- Los encadenados entre los planos 0, 1 y 2 enlazan la presentación con el texto.
- Los movimientos de encuadre siguen las acciones de los personajes.
- La escala de planos se acomoda a la situación y al espacio presentados.

Inciden directamente en la significación y forman parte de las funciones articuladas:

-Composición:

- Representación de la llegada de los sicarios

-Escala:

- Funciones fisonómicas

-Montaje:

- Ocularización interna secundaria de los sicarios

-Movimientos:

- Función fisonómica de Thornhill y Secretaria
- Valorización de los sicarios

-Sistema:

-La relación entre las dos partes del segmento, obertura e historia de Thornhill, sistematiza el uso de códigos culturales.

-Se instaure la referencia extratextual: estación, metro y hotel Plaza de Nueva York. (Más adelante, la sede de la ONU o el Monte Rushmore formarán parte de texto).

-Quedan fijados los significantes visuales del personaje principal y de los sicarios.



Figura 29: Plano 23. Aparición de los sicarios en la antesala.
Con la muerte en los talones (1959) de Alfred Hitchcock.
 Fuente: [DVD] Madrid. El País, 2004



Figura 30: Plano 25: panorámica y zoom. Función de valorización de los sicarios.
Con la muerte en los talones (1959) de Alfred Hitchcock.
 Fuente: [DVD] Madrid. El País, 2004

4.1.7.-*Easy rider* (1969) de Dennis Hopper (Prolepsis)

Después ganar dinero pasando cocaína por la frontera de México, dos jóvenes motoristas de Los Ángeles, Billy y Wyatt, emprenden un viaje en moto hacia Nueva Orleans. Cruzan todo el país con la intención de descubrir América. En el viaje encuentran distintos personajes, visitan una comuna hippie y comprueban la hostilidad de la América profunda. Les arrestan en un pueblecito por participar en un desfile sin permiso. En el calabozo conocen a George Hanson, un abogado borracho que consigue que todos salgan de la cárcel y luego decide viajar con ellos. Tras deslumbrar con sus motos y atuendos a las jovencitas de otra pequeña localidad, sufren un ataque en su campamento nocturno y George muere. Por fin llegan a Nueva Orleans y deciden acudir al famoso prostíbulo del que les habló el abogado.

Descripción semiológica.-

En el prostíbulo, Billy se divierte bebiendo, charlando y jugando con las chicas. Mientras, Wyatt contempla la decoración del lugar y muestra su desánimo, indiferente al bullicio. Ahora esperan solos, en un cuarto, para elegir chicas.

01: 13: 15 / 01: 14: 28

Plano 1:

Plano entero de Billy sentado en un rincón de una sala del prostíbulo, con un cigarrillo en la mano y bebiendo.

-Imagen:

- Imagen de personaje (IP): Billy
- Imagen representacional (IR): estado del personaje; actividad
- Imagen contextualizada del espacio (IE): prostíbulo

-Música:

- Tema rock

Plano 2:

Plano medio de Wyatt leyendo una inscripción en la pared: "-Si Dios no existiera, habría que inventarlo". Billy (fuera de campo) ríe y contesta: "-¡Eso es muy bueno!". Wyatt comienza a pasear por la habitación.

-Imagen:

- IP: Wyatt
- IE: prostíbulo
- IR: movimiento; espacio
- Cinésica (Cs): mirada

-Voz:

- Voz contextualizada de personaje (VP): voz de Billy
- Lenguaje verbal (LVO): palabras leídas por Wyatt; contestación de Billy
- Reflejos vocales (RV): risas de Billy
- Expresiones vocales (EV): voz de borracho de Billy

-Música: cesa al empezar la lectura

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): ruido de los pasos de Wyatt

Plano 3:

Plano entero de Billy (=plano 1), abanicándose con su sombrero, tarareando entre dientes una breve melodía, bebiendo y diciendo por dos veces que está borracho.

-Imagen:

-IP, IE

-IR: acciones de abanicarse y beber

-Voz:

-Señales vocales no lingüísticas (SV): tarareo

-LVO: declaración repetida de embriaguez

-Sonidos:

-SR: aleteo del sombrero

Plano 4:

Plano medio, con *travelling* de seguimiento, de Wyatt paseando por la habitación, pasando un dedo por una inscripción gótica en una chimenea de piedra (figura 31), y apoyándose con desánimo en ella.

-Imagen:

-IP, IE

-IR: movimientos

-Cs: señalar con el dedo; gesto de desánimo

-Lenguaje verbal escrito (LVE): "All paths of glory lead but to the grave"

-Sonidos:

-SR: pasos

Plano 5:

Plano entero de Billy (=planos 1 y 3), que sigue abanicándose. Se incorpora exclamando: "-¡Qué calor hace aquí!"; suspira, brinda consigo mismo y bebe.

-Imagen: IP, IE, IR

-Voz:

-LVO: exclamación sobre el calor y onomatopeya de brindis

-RV: suspiro

-Sonidos: SR

Plano 6:

Plano medio de Wyatt apoyado en la chimenea mientras su amigo (fuera de campo) exclama: "-¡Qué tías, qué tías!". Wyatt levanta la cabeza y mira hacia arriba. *Panorámica* ascendente, que muestra algunas esculturas, hasta *plano detalle* de una inscripción en inglés pintada en la pared. Wyatt la lee: "-La muerte de un hombre elige su reputación y determina si es buena o mala".

-Imagen:

-IP, IE

-Cs: gesto de mirar

- Artes plásticas (AP): esculturas
- LVE: texto inglés de la inscripción
- Voz:
 - VP: voces reconocibles de Billy y Wyatt
 - LVO: exclamaciones de Billy; lectura de Wyatt

Plano 7:

Plano general (inserto) con *travelling* aéreo de alejamiento de una moto ardiendo en la cuneta de una carretera. Corta duración (flash).

-Imagen: IR

Plano 8:

Plano medio de Wyatt todavía mirando hacia arriba. Baja la cabeza haciendo un gesto de admiración condescendiente, se vuelve y atraviesa la habitación hacia la derecha para sentarse. Al fondo, Billy sigue profiriendo exclamaciones sobre las chicas.

- Imagen: IP, IE, IR, Cs
- Voz: LVO: exclamaciones de Billy
- Sonidos: SR: pasos

Análisis semiótico de la configuración.-

-El plano 1 actualiza a Billy: posición, estado y actividades del personaje por unión de su imagen (IP) con la representacional (IR). Los sonidos que producirían los movimientos quedan ahogados por la música. Función de **representación**:

IP < > IR

-Los acordes musicales de este segmento son la continuación del tema rock desarrollado en las escenas anteriores, las cuales presentan la actividad de los personajes en el prostíbulo. La música (M) sirve de enlace entre esas escenas y el presente segmento, hasta el punto de que el plano 1 parece pertenecer a ellas. Hay pues función de **cohesión** entre la música y la configuración. Esta cohesión mantiene la acción dentro del espacio 'prostíbulo' (IE). Al mismo tiempo, la suspensión de la música en el plano 2 desplaza la atención sobre las palabras que lee Wyatt, y señala el cambio de unidad narrativa: el cese de la música completa función de **puntuación**.

M + Configuración

M [suspensión] + Configuración

-En el plano 2, la mirada de Wyatt (IP < > Cs) activa el fuera de campo por encima de su cabeza. Ese gesto se une a sus palabras (LVO) para indicar que lee un texto en la pared. Este sentido se comprende gracias al contexto circundante: el personaje ha estado observando los cuadros y la decoración de las paredes del prostíbulo; en este segmento leerá otras inscripciones. Función **indicativa**:

(IP < > Cs < > LVO) > Configuración [contexto]

-La imagen de Wyatt y de sus movimientos (IP, IR), y los sonidos de sus pasos (SR), se relacionan en función de **representación** de los desplazamientos por la habitación.

IP < > IR < > SR

-De igual manera, IP, IR y SR se relacionan en función de **representación** de las actividades de Billy (planos 3 y 5). La representación del plano 1, en realidad, está subsumida en esta, pero la ausencia de sonido representacional en aquella, en favor de la música, marca una diferencia fundamental que sirve a la cohesión discursiva comentada.

IP < > IR < > SR

-Todas las formas de la voz de Billy, palabras y exclamaciones, risas, expresión y señales vocales (LVO, RV, EV y SV), así como sus gestos (Cs) se suman, durante todo el segmento, en función **indicativa** de su estado de embriaguez. La actualización de esta voz en la escena se realiza, varias veces, fuera de campo, pero el contexto sitúa a Billy en el espacio diegético y su voz es reconocible como marca signífica de personaje (VP), por lo que la interpretación de su procedencia es unívoca.

(VP < > (LVO + RV + EV + SV)) + (IP < > Cs)

-En el plano 4, el gesto de señalar con el dedo la inscripción (Cs) y el propio texto señalado (LVE), se unen en función **indicativa** de la lectura por parte de Wyatt. El dedo del personaje recorre la frase en sentido contrario al de la lectura. La aprehensión del mensaje escrito por el espectador no es segura, aunque aquí el aspecto tipográfico es suficiente para la indicación (cf. figura 31). Se trata de un verso del poema *Elegía escrita en un cementerio de aldea* de Thomas Gray (1716-1771). El reconocimiento del verso conllevaría otro nivel de interpretación en el que el significado de la inscripción, su tipografía gótica y el itinerario de lectura (cuyo inicio es /the grave/, precisamente el final de ‘todos los senderos’) generarían múltiples sentidos connotados, incluida la alusión a la historia misma del viaje de Wyatt y Billy.

(IP < > Cs) < > LVE [tipografía]

-Al final de este mismo plano 4, el personaje se apoya en la chimenea con un claro gesto de desánimo. Imagen de personaje (IP) y cinésica (Cs) forman función **indicativa** del abatimiento de Wyatt. Este tipo de gesto se ha repetido durante toda la secuencia del prostíbulo para caracterizar el ánimo abatido del personaje.

IP < > Cs

-En el plano 6, el gesto de mirar hacia arriba de Wyatt (IP < > Cs) y el movimiento de encuadre hasta la inscripción articulan función de **ocularización** interna.

LVE [inscripción] > ((IP < > Cs) + S-c [movimientos])

-La panorámica de este plano 6 muestra las esculturas de un león sobre la chimenea de piedra y dos figuras humanas en torsión sobre un pedestal empotrado; así como la filacteria de la inscripción, fingidamente clavada en la pared. Las artes plásticas (AP) participan en la configuración para calificar el prostíbulo (IE) como inusual contenedor de arte (o bien la decoración, como extraña para el lugar). Aunque no se trata de la alusión museística, pues la profusión de cuadros, estatuas y frescos ha evidenciado, en la secuencia anterior, un barroquismo excesivo y una mezcla de estilos que roza el pastiche. Función de **calificación**:

AP < > IE

-A la ocularización anterior se une el lenguaje verbal de la voz de Wyatt (VP < > LVO) en función **indicativa** de su lectura de la cita escrita. Por sí sola, la ocularización

interna entraña esta indicación, sin embargo, la versión doblada que aquí analizamos, debido a la necesaria tautología verbal, resalta aún más el sentido de lectura.

(LVE [inscripción] > ((IP < > Cs) + S-c [movimientos])) + (VP < > LVO)

-El plano 7 es un inserto de muy corta duración, la **representación** en forma de flash icónico y silencioso de una moto ardiendo en una cuneta (IR). Aquí es tan importante lo mostrado como la forma en que se muestra. La mínima duración y la falta de sonidos le confieren un carácter de relámpago ajeno a la secuencia crónica, un inserto no diegético, una introspección o, como se infiere en el texto y se confirma al final, una anticipación.

IR < > (S-c [duración] + {silencio})

-La forma de flash de la representación, tras la lectura de la cita, sugiere su condición de prolepsis: el espectador infiere una relación entre el significado del texto leído (LVO) y la representación de la motocicleta en llamas; por referencia textual, la moto debe pertenecer a uno de los personajes; y como se trata de una imagen no actualizada antes, puede ser una anticipación. Naturalmente, su iteración al final del texto confirmará la inferencia, completando así, con la dirección y distancia con respecto a la secuencia crónica, la presente función **indicativa**.

((Representación [flash]) + LVO) > Configuración [iteración final]

-Tras el inserto, en el plano 8, Wyatt hace un gesto de admiración condescendiente provocado por la frase lapidaria que ha leído. La imagen del personaje (IP) y la cinésica (Cs) articulan la función **indicativa** del efecto de la cita en el personaje.

IP < > Cs

Efectos semántico-narrativos.-

-Personajes:

El primer efecto narrativo reseñable es la caracterización de los personajes por la oposición del ánimo que cada uno muestra en el segmento: Wyatt es reflexivo; Billy, visceral.

-Prolepsis:

El sentido de anticipación del inserto queda marcado por el contexto de las citas leídas. Aunque, como toda prolepsis, necesita la confirmación textual. En este caso, la secuencia final, donde se vuelve a actualizar esta imagen, determina la *dirección* y la *distancia* de la anticipación.

La duración de la secuencia anacrónica, muy corta, está en consonancia con el mínimo momento de la muerte. La conexión del flash con el texto escrito y leído consigue activar la interpretación de la prolepsis como una anticipación de la muerte del personaje. Se trata de un *inserto diegético desplazado*, dentro de la taxonomía sintagmática de Metz (2002 a).

-Ocularización:

-En la ocularización interna (plano 6) interviene un movimiento de encuadre que por sí solo activa la valorización de la filacteria. Toda ocularización implica un desplazamiento de la atención justificado por la dirección de una mirada, pero en este caso, la panorámica que evidencia el desplazamiento proporciona a la función una forma similar a la valorización discursiva.

Implicaciones pragmáticas.-

-Condiciones de lectura:

-Por dos razones, nuestro análisis no ha seleccionado una función connotativa a partir de la lectura del mensaje inscrito en la chimenea (plano 4, figura 31):

(i) Analizamos una versión del filme doblada al español y suponemos un espectador sin competencia en el idioma original.

(ii) La forma en que debe leerse la inscripción dificulta la aprehensión del mensaje. Tal vez, solo la lectura reiterada del análisis podría descubrir la procedencia del verso y los sentidos connotados.

-En una versión doblada como esta, la tautología verbal de la última lectura asegura la conexión entre la cita y el inserto, y por consiguiente, la interpretación de la prolepsis.

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias. (8)

Calificación:

-AP < > IE = *las obras de arte califican de inusual la decoración del prostíbulo*

Indicación:

-(IP < > Cs) < > LVE [tipografía] = *que el dedo de Wyatt recorra la inscripción indica que la lee*

-IP < > Cs = *abatimiento de Wyatt*

-IP < > Cs = *el gesto de Wyatt tras leer la última inscripción indica el efecto de la cita*

Representación:

-IP < > IR = *Billy bebe y fuma en un rincón*

-IP < > IR < > SR = *Wyatt se mueve por la habitación*

-IP < > IR < > SR = *Billy bebe, fuma, se abanica con su sombrero...*

-IR < > (S-c [duración] + {silencio}) = *un flash muestra una moto ardiendo en una cuneta*

Determinaciones. (3)

Indicación:

-(IP < > Cs < > LVO) > Configuración [contexto] = *Wyatt lee un escrito sobre Dios en la pared*

-((Representación [flash]) + LVO) > Configuración [iteración final] = *la cita leída se une al inserto para señalarlo como anticipación, que el final del texto confirmará*

Ocularización:

-LVE [inscripción] > ((IP < > Cs) + S-c [movimiento]) = *una panorámica enlaza la mirada de Wyatt con la segunda cita escrita en la pared*

Constelaciones. (4)

Cohesión:

-M + Configuración = *el tema musical que continúa enlaza el segmento con las escenas anteriores*

Indicación:

-(VP < > (LVO + RV + SV + EV)) + (IP < > Cs) = *palabras, expresión, señales y reflejos vocales de Billy, así como sus gestos, indican su estado de embriaguez*

-(LVE [inscripción] > ((IP < > Cs) + S-c [movimientos])) + (VP < > LVO) = *la ocularización y las palabras de Wyatt indican que el personaje lee la inscripción de la pared*

Puntuación:

-M [suspensión] + Configuración = *el fin del tema rock centra la atención en la escena y las palabras que lee Wyatt*

-Tipos de función con más de una clase:

-Indicación: interdependencias, determinaciones y constelaciones

Poética.-

-La lectura de las citas inscritas obedece a dos propósitos:

-Abundar en el estado de abatimiento del personaje de Wyatt

-Introducir y señalar el sentido de prolepsis del inserto

-Merece mención aparte, la variedad en la presentación de las tres funciones indicativas de esas lecturas:

-la escritura fuera de campo,

-la tipografía gótica señalada, y

-la filacteria valorizada.

Proceso textual.-

-Progresión:

-El elemento cohesivo que contiene el segmento (función de cohesión) asegura la progresión textual, lo enlaza con las escenas anteriores y sitúa a los personajes todavía en el prostíbulo.

-Las funciones indicativas de las lecturas de Wyatt procuran la coherencia textual entre la escena crónica y el inserto, la cual será plena al final, con la confirmación de la prolepsis.

-S-códigos:

-La panorámica del plano 6 (movimientos) participa en la función de ocularización interna y consigue, por sí misma, centrar la atención en el texto escrito que introduce la prolepsis.

-La corta duración del inserto influye en la interpretación como flash de anticipación (funciones de representación e indicativa). La duración, si bien no tiene la

evidencia significativa de la escala, los movimientos o las transiciones, es una de las propiedades fundamentales de todo proceso discursivo.

-Sistema:

-Con anterioridad a este segmento, el texto ha sistematizado la fórmula de presentación de escenas conexas bajo el efecto unificador de un tema musical característico de la cultura pop del momento. Así se presenta el episodio del prostíbulo, en el cual se incluye este segmento, por la acción cohesiva de la música.

-La inserción, en forma de flash, de la prolepsis está en consonancia con los modos de montaje empleados en el texto. Lejos de tratar de ocultar las transiciones entre planos, estas han sido puestas en evidencia por un montaje áspero y manifiesto, en ocasiones reiterativo y de anticipación, que muestra y alterna, para enlazar secuencias, los primeros planos de la siguiente entre los últimos de la precedente. Por esta razón (y por su coherencia con las citas leídas) el inserto de la anticipación no causa gran extrañamiento.



Figura 31: Función indicativa: Wyatt lee la inscripción gótica.
Easy rider (1969) de Dennis Hopper.

Fuente: [DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Video, 1999

4.1.8.-*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (2007)* de Andrew Dominik.
(Narrador)

Jesse James ha sido una de las genuinas y primeras celebridades de Estados Unidos. Se han escrito innumerables libros e historias que hablan sobre el forajido más famoso de América. Todos ellos pintorescos y fascinantes, centrándose en su impresionante imagen pública y en sus audaces hazañas, pero la mayoría de ellos contenían solo referencias secundarias a la verdad.

Para aquellos a los que robó y atemorizó, y para las familias de los que reconoció haber matado, puede que fuera tan solo un criminal, pero en los artículos de los periódicos sensacionalistas y noveluchas que informaban sobre la Banda de James a lo largo de los años 1870, Jesse era objeto de temor reverencial y admiración. ...

El más destacado entre sus admiradores era Robert Ford, un joven idealista y ambicioso que dedicó su vida a la esperanza de que, algún día, cabalgaría junto a su ídolo. Nunca podía haber imaginado que la historia finalmente le señalaría como “el pequeño cobarde” que disparó a Jesse por la espalda. ...

“El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford” hurga en la vida privada del fuera de la ley más famoso de América y de su insólito asesino para ofrecer una nueva perspectiva de la leyenda y centrar la pregunta sobre lo que verdaderamente pudo haber sucedido los meses antes al infame disparo.

Estamos en el año 1881 y Jesse tiene 34 años. Mientras planea su nuevo gran robo, continúa luchando con sus enemigos que tratan de conseguir el dinero de la recompensa y la gloria que conllevaría su captura. Pero la mayor amenaza a su vida podría provenir de aquellos en los que más confía.

(Warner Bros Entertainment Inc., 2015, sección: Películas)

Descripción semiológica.-

Comienzo del texto fílmico.

00: 01: 06 / 00: 03: 14

Plano 1:

Plano general del cielo, donde las nubes se mueven con inusitada rapidez. Comienza a sonar una melodía hipnótica que se desarrolla a lo largo del segmento.

-Imagen:

-Imagen representacional (IR): nubes en movimiento

-S-código (S-c [velocidad]): aceleración

-Música:

-Melodía melancólica con predominio tímbrico de instrumentos *metalófonos*.

Plano 2:

Plano general de las nubes moviéndose con rapidez por encima del alero de una casa.

ENCADENADO

-Imagen:

-IR: nubes en movimiento; alero

-Música

Plano 3:

Plano americano con *travelling* de aproximación a *plano medio* de un hombre sentado en una mecedora en el interior de una casa, con un libro en el regazo y volviendo la cabeza para mirar por la ventana que tiene al lado. La voz de un narrador comienza a presentar al personaje. El encuadre presenta distorsión y desenfoque laterales.

-Imagen:

-IR: espacio; hombre sentado y movimiento de su cabeza

-S-código cinematográfico (S-c [máscaras]): *catch* distorsionador óptico de los laterales del encuadre

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): locución del narrador: “Estaba llegando a su mediana edad y por entonces vivía en un caserón de Woddland Avenue. Acomodado en su mecedora se fumaba un puro por las tardes mientras su mujer se secaba sus sonrosadas manos en el delantal...”

-Música

Plano 4:

Plano americano de una mujer y una niña en otra estancia con objetos de cocina. Continúa la locución del narrador.

-Imagen:

-IR: figuras femeninas y sus movimientos; espacio; objetos de cocina

-Código cultural del atuendo (Cc): vestido decimonónico de la mujer

-Voz:

-Narrador (LVO): “...y atendía con diligencia a sus dos hijos.”

-Música

Plano 5:

Plano medio de un niño con un gran sombrero jugando junto a una ventana.

-Imagen:

-IR: niño con sombrero; acción de jugar

-Música

Plano 6:

Plano medio, con distorsión óptica lateral, del hombre (Jesse James) con un niño (su Hijo) sobre sus hombros junto a la valla de un jardín. Se oye al narrador.

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): Jesse James y su Hijo

-IR: posición y movimientos

-S-c [máscaras]: distorsión del encuadre

-Voz:

-Narrador (LVO): “Sus hijos conocían bien sus piernas...”

-Música

Plano 7:

Plano medio, contrapicado y con distorsión lateral, de Jesse con su Hijo sobre sus hombros bajo un árbol. La narración continúa.

-Imagen: IP, IR, S-c [máscaras]

-Voz:

-Narrador (LVO): "...el cosquilleo de su bigote en sus mejillas."

-Música

Plano 8:

Plano medio de los dos Hijos de Jesse James preparando masa de pastelillos tras una mesa de la cocina, el niño con el enorme sombrero puesto; su padre se inclina en primer término derecha para sacar una bandeja del horno, pues están haciendo galletas. Sigue la narración.

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-Narrador (LVO): "No sabían cómo se ganaba la vida su padre ni por qué se mudaban tanto. Ni siquiera sabían su auténtico nombre."

-Música

Plano 9:

Plano medio, con *travelling* de seguimiento y distorsión óptica lateral, de Jesse James de espaldas, con traje y sombrero, andando por una calle repleta de transeúntes a pie, a caballo o en carruajes. Continúa la narración.

-Imagen:

-IP, S-c [máscaras]

-IR: movimientos

-Códigos culturales:

-Cc [atuendo]: vestimenta decimonónica de transeúntes

-Cc [espacios]: ambiente urbano de ciudad del medio oeste americano a finales del siglo XIX

-Voz:

-Narrador (LVO): "En el directorio local constaba como Thomas Howard. Iba a todas partes de incógnito y compartía mesa con minoristas y comerciantes..."

-Música

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): ambiente

Plano 10:

Plano general con distorsión lateral de un *saloon* con una gran mesa de billar en primer término y lleno de clientes. Al fondo, un hombre entra por la puerta principal y su silueta se recorta en la luminosidad de la calle. El narrador continúa su locución.

-Imagen:

-IR: figuras; movimientos; objetos

-S-c [máscaras]: distorsión lateral del encuadre

-Código cultural de los espacios (Cc): lugar culturalmente registrado: *saloon*

-Voz:

-Narrador (LVO): "...bajo la apariencia de ganadero e inversor."

-Música

-Sonidos:

-SR: ambiente del *saloon*

Plano 11:

Plano entero, con distorsión lateral, de Jesse James, con levita, sombrero y bastón, llegando hasta una mesa del *saloon* y estrechando la mano a un cliente sentado para saludarle. Sigue narración.

-Imagen:

-IP, IR, S-c [máscaras]

-Códigos culturales:

-Cc [atuendo]: vestimenta de caballero acomodado

-Cc [actos sociales]: saludo

-Voz:

-Narrador (LVO): "Alguien acomodado, ocioso y convencional."

-Música

-Sonidos: SR

Plano 12:

Plano americano, con distorsión lateral, de Jesse llegando a una barbería donde el barbero se apresura a levantarse del sillón y a dejar el periódico que leía para atenderle. Intercambian palabras sobre el tiempo atmosférico. El narrador cuenta las heridas del personaje.

-Imagen:

-IP, IR, S-c [máscaras]

-Código cultural (Cc [espacios]): barbería

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): breve diálogo sobre el tiempo.

-Narrador (LVO): "Tenía dos orificios de bala sin cicatrizar en el pecho y otro en el muslo."

-Música

-Sonidos: SR

Plano 13:

Plano detalle, con *travelling* de seguimiento, de la mano de Jesse, mutilada en el dedo corazón, mientras acaricia las espigas de un trigo por el que camina. Sigue el narrador.

-Imagen:

-IP: mano de Jesse

-IR: mutilación; trigo; movimiento

-Voz:

-Narrador (LVO): “Le faltaba la parte superior del dedo corazón y procuraba que no se viera la mutilación.”

-Música

-Sonidos:

-SR: fricción de las espigas entre sí

Plano 14:

Primer plano de Jesse, con leve *travelling* de acercamiento, en el campo al atardecer. El narrador sigue contando problemas físicos del personaje.

ENCADENADO

-Imagen:

-IP: Jesse

-IR: espacio; luz de atardecer

-Voz:

-Narrador (LVO): “También padecía de un enfermedad llamada blefaritis, lo que le obligaba a parpadear más de lo habitual,...”

-Música

-Sonidos:

-SR: leves sonidos de viento e insectos

Plano 15:

Plano general de Jesse en medio de un campo de cereal al atardecer. El narrador concluye la frase.

-Imagen:

-IP

-IR: espacio; atardecer

-Voz:

-Narrador (LVO): “...como si la realidad le resultara inconcebible.”

-Música

Plano 16:

Plano detalle, con distorsión óptica lateral, de la mecedora sobre el suelo iluminado por el sol del exterior. Sigue la locución del narrador.

-Imagen:

-Imagen contextualizada de objeto (IE): mecedora

-IR: espacio; luz

-S-c [máscaras]: distorsión lateral del encuadre

-Voz:

-Narrador (LVO): “La temperatura parecía subir cuando él estaba presente,...”

-Música

Plano 17:

Gran plano general de una nube descargando lluvia sobre un campo de cereal. Continúa la narración.

-Imagen: IR

-Voz:

-Narrador (LVO): "...la lluvia caía más vertical,..."

-Música

Plano 18:

Plano detalle de parte la inferior de la mecedora y de la sombra que proyecta en el suelo. Sigue la enumeración del narrador.

-Imagen:

-IE: mecedora

-IR: sombras; espacio

-Voz:

-Narrador (LVO): "...los relojes se ralentizaban,..."

-Música

Plano 19:

Plano detalle, con distorsión óptica lateral, de un campo de espigas con árboles al fondo. Se oye el viento entre el cereal y el zumbir de un insecto. El narrador termina la enumeración.

-Imagen: IR, S-c [máscaras]

-Voz:

-Narrador (LVO): "...los sonidos se amplificaban."

-Música

-Sonidos:

-SR: viento; fricción del cereal; zumbir de insecto

Plano 20:

Plano medio, con distorsión lateral, de Jesse en el campo, a contraluz, delante del sol crepuscular. El narrador explica la ideología del personaje.

-Imagen:

-IP, S-c [máscaras]

-IR: espacio; luz crepuscular

-Voz:

-Narrador (LVO): "Se consideraba leal al Sur y combatiente de una guerra civil interminable."

-Música

Plano 21:

Plano americano, con distorsión lateral, a través de las espigas de trigo en primer término, de la silueta a contraluz de Jesse mientras se enciende un puro. Continúa la narración.

-Imagen:

-IP, IR, S-c [máscaras]

-Voz:

-Narrador (LVO): “No se arrepentía de sus robos ni de los diecisiete asesinatos que afirmaba haber cometido.”

-Música

Plano 22:

Gran plano general de un cielo crepuscular en que las nubes rojizas se mueven. Se oyen truenos de tormenta.

ENCADENADO

-Imagen:

-IR: crepúsculo; espacio; movimiento de nubes

-Música

-Sonidos:

-SR: truenos

Plano 23:

Primer plano de Jesse en la noche, con el rostro iluminado por un resplandor hacia el que mira. Vuelve el narrador.

-Imagen:

-IP

-IR: noche; resplandor en el rostro

-Cinésica (Cs): gesto de mirar

-Voz:

-Narrador (LVO): “Había pasado otro verano en Kansas City (Missouri) y el cinco de septiembre del año mil ochocientos ochenta y uno...”

-Música

Plano 24:

Plano general de Jesse, de espaldas, frente a una línea de fuego en el campo que ilumina la noche. El narrador concluye.

FUNDIDO

-Imagen:

-IP, IR

-Imagen simbólica (IS): fuego

-S-código (S-c [composición]): encuadre conativo (cf. 3.4.7.)

-Voz:

-Narrador (LVO): “...cumplió los treinta y cuatro años de edad.”

-Música

Análisis semiótico de la configuración.-

-En los planos 1 y 2, la imagen representacional de las nubes (IR) y su movimiento acelerado (S-c [velocidad]) se asocian en función **connotativa** del paso del tiempo. Se trata de una metáfora visual *convencionalizada* por otros textos y asimilada en la competencia lectora del espectador, por lo que podemos considerarla como una *catacresis*.

IR < > S-c [velocidad] : catacresis

-La música (M) aporta su expresión hipnótica y melancólica a todo el segmento. Completa función de **coloración**. La música pasa a un segundo plano de atención a partir del encuadre 3, cuando comienza la narración que mediatiza la presentación de las imágenes. Pero su presencia en primer plano sonoro durante los dos primeros encuadres, unida a la catacresis del paso del tiempo actualizada por la imagen de esos encuadres, anuncia un tipo de texto al espectador (al menos le previene de que el film no va a desarrollarse como un *western* épico). Como veremos más adelante, música y catacresis se unen con otros elementos en función de género para remitir al subgénero que se ha dado en llamar *western crepuscular*.

M + Configuración

-La imagen del alero (IR) en el plano 2, el encadenado entre planos (S-c [transiciones]), y la imagen representacional del espacio interior de una casa (IR) en el plano 3 conforman función de **cohesión** textual. El alero representa el exterior de una casa sobre la que pasa el tiempo; el encadenado funde su imagen con un interior doméstico; el espectador infiere que se trata de dos aspectos (externo e interno) de la misma casa. Así, el paso del tiempo afecta igualmente al espacio interior.

(IR + S-c [transiciones]) < > IR [encuadre siguiente]

-Durante el encadenado entre los planos 2 y 3 surge una voz que articula un discurso verbal pretérito e imperfectivo. La ausencia visual de fuente sonora de la voz y el tiempo y aspecto de los verbos utilizados en la locución (LVO) provocan la interpretación de una voz narradora, que se hará reconocible a lo largo del texto y formará parte del sistema textual (VN). Es la voz *over* de un narrador heterodiegético omnisciente. Función de **narración** cuyo discurso verbal influye en la significación de todo el segmento (básicamente: presentación del personaje)

(VN < > LVO) + Configuración

-En el plano 3, el movimiento y la escala del encuadre (S-c), y la imagen representacional de la figura masculina actualizada (IR) articulan función **fisonómica**. El movimiento procura un acercamiento a la figura y la escala permite la percepción detallada de su rostro. Se contextualiza así la imagen-signo del personaje (Jesse James).

S-c [movimientos y escala] < > IR

-El lenguaje verbal de la narración (LVO) fija el sentido de la imagen representacional del plano 3 ('hombre sentado en mecedora que mira por la ventana hacia el exterior': IR). El discurso verbal del narrador no indica explícitamente que se refiere al personaje actualizado ni menciona su nombre. Pero la función fisonómica anterior y la referencia a su acostumbrado acomodo en una mecedora asocian imagen y contenido de la locución. En cuanto al nombre del personaje, el espectador debe hacer una inferencia basada en la información paratextual para interpretar la imagen como la

de Jesse James. El lenguaje verbal oral, la imagen representacional y la imagen de personaje (IP, instaurada por la función fisonómica, que se genera a la vez) entran en función con dos efectos: **representación** y **calificación** del personaje como ‘hombre de mediana edad’.

(IP < > IR) > LVO

-En el plano 4 se produce función **fisonómica** de la Esposa de Jesse, por interrelación de imagen representacional (IR) y s-código de la escala (S-c).

IR < > S-c [escala]

-El lenguaje verbal oral de la narración (LVO) fija el sentido de la **representación** del plano 4 (‘la esposa atiende a los hijos’), asociándose con la imagen de personaje (IP) y la representacional (IR) del espacio, los objetos de cocina y el movimiento.

(IP < > IR) > LVO

-En el plano 5 se genera la función **fisonómica** del Hijo de Jesse, por interrelación de s-código de la escala (S-c) e imagen representacional de la figura (IR).

-S-c [escala] < > IR

-En este mismo plano 5, imagen de personaje (IP) y representacional (IR) se relacionan en función de **representación** del juego del niño del gran sombrero. Se infiere que el niño es hijo de Jesse por el discurso de la narración (LVO).

(IP < > IR) > LVO

-En los planos 6 y 7, imagen de personaje (IP) e imagen representacional (IR) se relacionan para **representar** el juego de padre e hijo en el jardín de su casa.

IP < > IR

-En el plano 8 se **representa** a Jesse y sus hijos cocinando juntos, por la función que articulan imagen de personajes (IP) y representacional (IR). El Hijo vuelve a aparecer con el gran sombrero. La relación de Jesse con sus hijos ya expresada en el texto, hace suponer que el niño se pone el sombrero de su padre con toda libertad.

IP < > IR

-Hasta el plano 8, el discurso del narrador explica la vida de Jesse en su hogar, con su familia. El lenguaje verbal oral (LVO) informa de las costumbres del personaje, de la composición de su familia, de su comportamiento cariñoso con sus hijos y del desconocimiento de estos sobre las actividades del padre. Función de **información**:

LVO + Configuración

-Los planos 9, 10, 11 y 12 presentan escenas de la vida pública de Jesse. Se agrupan en una misma función de **representación**: imagen de personaje (IP), imagen representacional de movimientos (IR), sonido representacional de los ambientes (SR), códigos culturales de los espacios (ciudad, *saloon*, barbería), los actos sociales (saludo) y el atuendo (Cc), el lenguaje verbal del breve diálogo de salutación en la barbería (LVO) y la locución del narrador que fija el sentido de su comportamiento fingido como un caballero adinerado (LVO).

(IP < > IR < > SR < > Cc [espacios, actos sociales y atuendo] < > LVO) > LVO

-Además, el lenguaje verbal de la narración (LVO), en los encuadres que presentan la vida social de Jesse, **informa** sobre su falsa identidad (plano 9) y sobre las heridas de bala sufridas (plano 12).

LVO + Configuración

-Los códigos culturales del atuendo de personajes y figurantes (Esposa en plano 4, Jesse en plano 11, transeúntes en plano 9), y de los espacios (ciudad, *saloon*, barbería) recrean el escenario histórico de la diégesis. Completan, en la configuración, función **calificativa** de la época.

Cc [atuendo y espacios] + Configuración [escenario]

-A partir del plano 13, el orden secuencial de acontecimientos parece difuso. En los planos del 13 al 15 y del 20 al 24 se presenta al personaje de Jesse en el paisaje abierto de un campo de cereal, sin realizar acciones definidas y con el atardecer como único elemento de conexión temporal entre las escenas. La funcionalidad del segmento está en la caracterización del personaje a través de la narración, por ello esta última parte, centrada en la esfera más personal de Jesse James, adquiere la forma de una descripción en la que se suceden imágenes del personaje en un escenario evocador. No obstante, se puede decir que estos encuadres representan al personaje durante el atardecer en el campo. Por tanto, describimos una función de **representación** constituida por la imagen de personaje (IP), la imagen representacional del espacio, los movimientos y la luz crepuscular (IR) y los sonidos representacionales que ocasionalmente se escuchan (fricción de espigas, viento, insectos y tormenta: SR).

IP < > IR < > SR

-Los encadenados (S-c [transiciones]) entre los planos 14 y 15, y 22 y 23 sirven para cohesionar a nivel formal el discurso. Función de **cohesión**:

S-c [transiciones] + Configuración

-A partir del encuadre del plano 13, la narración caracteriza al personaje en el ámbito más personal. A nivel general, el lenguaje verbal del narrador (LVO) entra en la configuración para calificar al personaje: mutilado en la mano, enfermo de blefaritis, leal al sur, ladrón y asesino sin arrepentimiento... Ya que la imagen de personaje (IP) aparece repetidas veces, como iteración descriptiva, podemos considerarla como funtivo de la función **calificativa**:

IP < > LVO

-Al mismo tiempo, el lenguaje verbal de la narración (LVO) aporta nuevos datos a la historia que también sirven a la caracterización del personaje: trata de ocultar su mutilación, reconoce haber cometido diecisiete asesinatos, ha pasado el verano en Kansas City (Missouri) y ha cumplido treinta y cuatro años. Función de **información**:

LVO + Configuración

-El texto utiliza fórmulas retóricas para la caracterización del personaje. El plano 13 presenta en detalle la mano mutilada de Jesse (IP < > IR) mientras la narración explica que “le faltaba la parte superior del dedo corazón” (LVO), conformando así una *tautología*. Esta configuración trata de resaltar el sentido, pues a lo largo del texto, confirmando el dato de que Jesse trataba de ocultar su mutilación, esta no es perceptible si no es en momentos de soledad del personaje. Función **connotativa**:

(IP < > IR) + LVO : tautología

-Así mismo, en los encuadres del 16 al 19 se articula una compleja construcción retórica que connota la fuerte personalidad de Jesse y su influencia en los demás. La función **connotativa** se articula por la relación del lenguaje verbal de la narración (LVO) y por la imagen y los sonidos representacionales presentados en los encuadres (IR y SR). Pero la construcción retórica incluye varias figuras: la imagen de la mecadora de los planos 16 y 18 remite por *metonimia* a su propietario; en los planos 17 y 19 se producen sendas *tautologías* de la lluvia y los sonidos; el contenido de la locución, en los cuatro encuadres, es *hiperbólico*; y todo el conjunto constituye una *metáfora* de la imponente personalidad del personaje.

LVO + (IR < > SR) : metonimia, tautología, hipérbole, metáfora

-Los planos 14, 15, 20 y 21 presentan a Jesse James a la luz del atardecer, y el 20 actualiza, en gran plano general, un paisaje en pleno ocaso que funde por encadenado en un primer plano del personaje. El crepúsculo simboliza el fin de un ciclo y la promesa de renovación (un día termina para dar paso a la noche de la que nacerá otro nuevo día). La asociación, reiterada en el segmento, de la imagen representacional del crepúsculo (IR) y la imagen de personaje (IP) produce una función **connotativa** que sugiere una premonición *metafórica* del fin de los días del personaje.

IP + IR : metáfora

-El gesto de mirada del personaje (IP < > Cs), en el plano 23, se relaciona con la composición del encuadre siguiente (S-c), que presenta a Jesse de espaldas frente a lo que sucede al fondo (encuadre conativo). Esa relación conforma la función de **ocularización** interna:

(IP < > Cs) + S-c [composición]

-El fuego, reflejado en el rostro de Jesse en el plano 23 y evidente en el plano 24, aporta su carga simbólica. Los sentidos simbólicos del fuego son muy variados. Aquí, el fuego se asocia a la mirada, un tanto fascinada, del personaje, por lo que el contexto puede seleccionar los sentidos simbólicos ligados a la destrucción (el personaje es un asesino, posiblemente, en el final de su vida). Función **connotativa**.

IS + Configuración : símbolo

-Al final del segmento, el narrador sitúa la acción en Kansas City (Missouri), en septiembre de 1881, al referirse a la estancia y al cumpleaños del personaje. Función **situacional**:

Configuración > LVO

-El segmento fílmico analizado presenta una serie de elementos que encuadran el film en un tipo de género cinematográfico. Esto es importante por cuanto este segmento supone la presentación de un personaje principal de la historia y del texto mismo. Los elementos que configuran la función de **género** son: las funciones connotativas del paso del tiempo, el ocaso del personaje y la destrucción; la coloración melancólica de la música; la imagen del personaje asociada a la caracterización de bandido de mediana edad, con heridas y achaques, que finge ser un caballero acomodado; la imagen representacional del paisaje crepuscular; la época tardía especificada por la función situacional; y la propia entonación del discurso verbal del narrador. Tras la lectura de este segmento inicial, el espectador comprende que se encuentra ante un *western*

desencantado y desmitificador, un film que remite al subgénero del *western crepuscular*.

(Connotaciones) + (Coloración) + IP + IR + (F. situacional) + LVO

-A nivel de contenido, el segmento es un acercamiento al personaje, sirve para caracterizarlo. El discurso de la transmisión de las imágenes también aproxima el punto de vista (i.e. espectador modelo) al personaje y, por consiguiente, al propio texto que lo caracteriza. Los movimientos y escalas de encuadre (S-c) entran en función de *lectoproxémica* con la imagen del personaje (IP). Hay acercamiento en los planos 3 y 14 (*travellings*); en el plano 9, el punto de vista lo sigue adentrándose en la ciudad; a partir del plano 13, entre los encuadres que presentan a Jesse predominan los de gran escala: detalle (13), primeros planos (14 y 23) y medio corto y frontal (20).

S-c [movimientos y escala] < > IP

-El fundido a negro del plano 24 (S-c [transiciones]) completa función de *puntuación*, sirve de elemento conclusivo de la presentación del personaje.

S-c [transiciones] + Configuración

-Por último, analizamos un elemento significativo que aparece en varios encuadres (los planos 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 16, 19, 20 y 21). Nos referimos al *catch* óptico que distorsiona los laterales del cuadro (considerado aquí como elemento del s-código de las *máscaras* modificadoras de los límites de la imagen icónica), tal como muestra la figura 32. En el inicio del filme, esta distorsión óptica no parece tener un correlato en el plano del contenido, aunque ya sugiere una mirada, tal vez una visión a través de un cristal que connota una perspectiva intelectual. En el desarrollo textual, la distorsión se asocia a la narración, pues aparece junto a la mayoría de las intervenciones del narrador y únicamente junto a ellas. Función *connotativa*:

S-c [máscaras] + Configuración : metáfora

Efectos semántico-narrativos.-

-Narrador heterodieético:

-La narración mediatiza el segmento porque, a nivel general, fija el sentido de la configuración para presentar y caracterizar al personaje.

-El discurso del narrador es eminentemente explicativo. Su locución aporta datos fundamentales para la historia, más concretamente, sobre uno de sus elementos: el personaje que caracteriza.

-El nivel de conocimiento del narrador sobre el personaje que presenta es completo. Conoce sus antecedentes, su forma de vida actual y su pensamiento.

-Se trata de un narrador heterodieético y omnisciente que se sitúa fuera de la historia que cuenta, en un momento posterior que le permite el conocimiento completo de la misma.

-Distorsión óptica asociada a la narración (figura 32):

A lo largo del filme el narrador aparece en veinticuatro ocasiones para explicar, a través de sumarios, elementos de la historia. En trece de esas ocasiones, algunos encuadres que actualizan la narración presentan distorsión óptica lateral.

La metáfora visual que genera la distorsión, con el sentido de ‘una perspectiva intelectual’, se asocia al narrador heterodiegético en el proceso textual, lo que resta valor a su omnisciencia. En definitiva, el narrador cuenta una determinada versión de los hechos.

-Personaje y estructura:

El segmento presenta y caracteriza al personaje en sus ámbitos familiar, público y personal. El discurso puede dividirse en tres partes según esos ámbitos de caracterización, que responden estructuralmente a tres combinaciones sintagmáticas (Metz, 2002 a):

-Familiar o doméstico:

-El discurso se configura como un *sintagma seriado*: una serie de escenas breves que representan acontecimientos típicos de un mismo orden de realidades, la apacible vida familiar del personaje.

-La representación de estas escenas breves carece de sonido representacional (SR)

-Público y de incógnito:

-El discurso presenta la forma de una secuencia en la que se soslaya el desarrollo de los acontecimientos y se representan acciones mínimas en continuidad como ilustración del sumario del narrador. *Secuencia por episodios*.

-La locución verbal del narrador fija el sentido del comportamiento fingido del personaje en la ciudad, mientras la imagen sirve en la calificación del escenario histórico.

-Personal:

-En la última parte del segmento, el discurso tiene una estructura cercana al *sintagma descriptivo*. La acción diegética es mínima porque prima la descripción del personaje.

-El discurso es menos coherente, más connotativo y un tanto onírico, en consonancia con la compleja personalidad de Jesse James (más evidente con el desarrollo textual).

Implicaciones pragmáticas.-

-Género: *western crepuscular*:

Los elementos que participan en la función de género predisponen la interpretación del espectador, porque le permiten reconocer el tipo de relato audiovisual al que se enfrenta en el inicio del mismo.

Sin embargo, en este caso no es segura la intencionalidad del autor en la remisión a un género concreto. El autor ha configurado un texto fílmico con elementos que pueden encuadrarse, a posteriori, en las características de un género que la competencia lectora del espectador y la crítica paratextual han codificado por economía hermenéutica.

-Inferencias:

El discurso verbal del narrador fija el sentido de la presentación icónica. Pero la configuración huye de la yuxtaposición tautológica de sustancias y códigos. (Los dos momentos tautológicos del segmento tienen efectos concretos e intencionados, como ya se ha comentado). En ocasiones, la simultaneidad de imagen y narración produce un contrapunto expresivo, por ejemplo: la mención de la blefaritis en un momento de mirada fija, sin pestañeos, del personaje.

Esta configuración añade información a la explicitada por el narrador. Pero gran parte de esa información se genera por inferencias del espectador:

-La identidad del personaje (Jesse James) se interpreta en base a información paratextual y pragmática.

-Antes de la lectura del film, el espectador ha podido tener conocimiento de la película por distintos medios y en distintos formatos: publicidad, reportajes televisivos, carteles exteriores de la sala de proyección, críticas especializadas o entrevistas al equipo técnico y artístico.

-De igual manera, el título del film es bastante esclarecedor en este aspecto. En él se mencionan dos nombres, el del famoso forajido y el de su asesino. Es más probable que el texto comience con el primero y, además, la mención de los robos y asesinatos en la última parte del segmento termina por identificar el personaje.

-La afabilidad familiar se infiere de la representación de las escenas en las que el personaje juega y cocina con sus hijos. O de la suposición de que el enorme sombrero del niño es el de su padre que se lo deja para jugar.

-La tercera parte del segmento, que caracteriza al personaje en la esfera más personal, tiene un tono onírico que sugiere una personalidad atormentada. Además, el sentido de la representación recae en la inferencia del espectador, por lo que se aleja de la univocidad. Incluso puede suponerse al personaje sujeto autor del incendio final.

-Efecto de la narración:

La narración autentifica la historia que cuenta sobre el personaje histórico de Jesse James. Sin embargo, el efecto óptico de distorsión asociado al narrador (cf. figura 32) sugiere una mirada concreta, una nueva perspectiva de los hechos legendarios, tal como indica la sinopsis promocional que transcribimos al comienzo de este análisis.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (10)

Calificación:

-IP <> LVO = *el narrador califica al personaje como mutilado, criminal, leal al sur, etc.*

Cohesión:

-(IR + S-c [transiciones]) <> IR [encuadre siguiente] = *la imagen exterior de la casa, el encadenado y la imagen interior cohesionan el texto actualizado en sus correspondientes encuadres enlazados*

Connotación:

-IR <> S-c [velocidad] : catacresis = *el rápido movimiento de las nubes connota el paso del tiempo*

Fisonómica:

-S-c [movimientos y escala] <> IR = *presentación del personaje (Jesse James)*

-S-c [escala] <> IR = *presentación del personaje de la Esposa*

-S-c [escala] <> IR = *presentación del Hijo de Jesse*

Lectoproxémica:

-S-c [movimientos y escala] <> IP = *los movimientos y escala de encuadre acercan el punto de vista al personaje*

Representación:

-IP <> IR = *Jesse juega con su hijo en el jardín*

-IP <> IR = *Jesse cocina con sus hijos*

-IP <> IR <> SR = *Jesse en el campo al atardecer*

Determinaciones. (6)

Calificación:

-(IR <> IP) > LVO = *Jesse James es un hombre de mediana edad*

Representación:

-(IP <> IR) > LVO = *Jesse James se acomoda en su mecedora*

-(IP <> IR) > LVO = *la esposa atiende a los hijos*

-(IP <> IR) > LVO = *el hijo de Jesse juega*

-(IP <> IR <> SR <> Cc [espacios, actos sociales y atuendo] <> LVO) > LVO = *Jesse James relacionándose de incógnito por la ciudad*

F. Situacional:

-Configuración > LVO = *el narrador sitúa la acción en Kansas City (Missouri) en septiembre de 1881*

Constelaciones. (15)

Calificación:

-Cc [atuendo y espacios] + Configuración [escenario] = *los códigos culturales caracterizan el escenario histórico*

Cohesión:

-S-c [transiciones] + Configuración = *los encadenados entre planos de la parte final del segmento cohesionan el discurso*

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta su expresión melancólica a todo el segmento*

Connotación:

-(IP < > IR) + LVO : tautología = *imagen y lenguaje verbal refieren la mutilación de la mano de Jesse*

-LVO + (IR < > SR) : metonimia, tautología, hipérbole, metáfora = *las palabras del narrador sobre los efectos de la presencia de Jesse y las imágenes y sonidos co-presentes connotan la imponente personalidad del personaje*

-IP + IR : metáfora = *el personaje en el crepúsculo sugiere la premonición del fin de sus días*

-IS + Configuración : símbolo = *el fuego simboliza destrucción*

-S-c [máscaras] + Configuración : metáfora = *la distorsión lateral de varios encuadres sugiere una perspectiva intelectual*

Género:

-(Connotaciones) + (Coloración) + IP + IR + (F. situacional) + LVO = *varios elementos del film remiten al subgénero del western crepuscular*

Información:

-LVO + Configuración = *el discurso del narrador informa sobre la vida familiar de Jesse*

-LVO + Configuración = *el discurso del narrador informa sobre la identidad falsa y sobre las heridas de Jesse*

-LVO + Configuración = *el discurso del narrador aporta datos sobre el carácter, la edad y los asesinatos de Jesse James*

Narración:

-(VN < > LVO) + Configuración = *la voz de un narrador presenta al personaje de Jesse James*

Ocularización:

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Jesse mira el fuego*

Puntuación:

-S-c [transiciones] + Configuración = *el fundido pone fin a la presentación del personaje y al segmento fílmico*

-Tipos de función con más de una clase:

-Calificación: interdependencia, determinación y constelación

-Cohesión: interdependencia y constelación

-Connotación: interdependencia y constelaciones

-Representación: interdependencias y determinaciones

Poética.-

Como inicio del filme, el segmento analizado introduce el mundo de la diégesis y presenta a uno de sus personajes principales. También presenta el tipo de relato que comienza y el aspecto evocador y estético del discurso.

Como estrategias creativas de la significación destacamos:

- La distorsión óptica asociada a la narración para connotar una perspectiva desde la que se cuentan los hechos.

- La coherente conjunción entre forma y contenido en la caracterización del personaje, que se refleja en:

- La función de lectoproxémica que supone una aproximación *física* al personaje.

- La estructura en tres ámbitos de la presentación de Jesse James, cada uno de los cuales se actualiza con formas discursivas distintas y acordes con la esfera proxémica correspondiente:

- Ámbito familiar: se presenta a partir de escenas breves; predominan los planos de escala media; y la falta de sonidos representacionales acentúa la afabilidad del hogar.

- Ámbito público: se representa con una secuencia donde se recrean los espacios y ambientes (incluidos los sonidos) que frecuenta Jesse; hay predominio de planos abiertos; y el narrador expresa el nombre falso del personaje (sin haber pronunciado el verdadero).

- Ámbito personal: se articula casi de forma descriptiva, a partir de la iteración de la imagen de Jesse; tienen gran incidencia los primeros planos; y se utiliza la connotación para expresar la complejidad del personaje.

Proceso textual.-

- Progresión textual:

- La pieza musical, los encadenados y el fundido conclusivo final cohesionan el discurso.

- La narración asegura la coherencia textual al desarrollar un único tema: la presentación del personaje, incluso en la última parte donde el orden secuencial debe ser inferido por el espectador.

- S-códigos:

- Inciden directamente en la significación:

- Composición:

- Ocularización del fuego

- Escala:
 - Funciones fisonómicas
 - Función de lectoproxémica
- Máscaras:
 - Connotación asociada a la narración
- Movimientos:
 - Función fisonómica de Jesse James
 - Función de lectoproxémica
- Transiciones:
 - Cohesiones
 - Puntuación final
- Velocidad:
 - Connotación

-Sistema:

-Forma parte del sistema la asociación de la distorsión óptica y la narración. Tras el asesinato de Jesse, el narrador cuenta que fotografiaron su cadáver en hielo para que los estereoscopios presentaran su imagen muerto junto a las pirámides de Egipto. Esta referencia al estereoscopio, aparato que produce la sensación de la tercera dimensión a partir de dos imágenes bidimensionales y que en el siglo XIX debía adolecer de distorsión en los bordes, parece estar relacionada con el *catch* óptico utilizado en el filme (S-c [máscaras]).

-La pieza musical aparece en otros momentos del film en los que el narrador se refiere al personaje de Jesse James.

[Voz de narrador: "Sus hijos conocían bien sus piernas,
el cosquilleo de su bigote en las mejillas"]



Figura 32: Distorsión óptica (máscara) asociada a la narración.
El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (2007) de Andrew Dominik.
 Fuente: [DVD] Warner Bros Entertainment España, 2008

4.1.9.-*El fuera de la Ley* (1976) de Clint Eastwood (Analepsis)

Tras el asesinato de su familia por los *botas rojas* yanquis, Josey Wales, un granjero de Missouri, se une a los guerrilleros confederados que siguen luchando contra la Unión, incluso después del fin de la guerra. Cuando sus compañeros deponen las armas, Josey se convierte en fugitivo, perseguido por un grupo de *botas rojas* comandado por uno de los hombres que asaltaron su granja.

Descripción semiológica.-

Josey encuentra varios personajes que se unen a él, en su huida: un antiguo Jefe indio, la india Rayo de Luna a la que libera de la esclavitud, una Anciana y su Joven nieta de Kansas a las que salva de una banda de *comancheros*, y hasta un perro. Llegan a un pueblo en cuyas inmediaciones tenía un rancho el fallecido hijo de la Anciana, Tom Turner. Allí se ofrecen a ayudar y a conducirlos hasta el rancho, un Caballero mexicano y otro antiguo Amigo de Tom. Por fin llegan al lugar, un paraje bañado por un riachuelo, con una casa y algunos cercados.

01: 36: 09 / 01: 37: 10

Plano 1:

Gran plano general de Josey sentado en un otero. Se oye un rumor de agua, el viento y los insectos del campo; más lejanos, el ladrido de un perro y golpes con ritmo regular.

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): Josey

-Imagen representacional (IR): paisaje

-Sonidos:

-Sonidos representacionales (SR): ladrido; golpes; ambiente del campo

Plano 2:

Plano general de Josey, sentado de espaldas, mirando hacia la casa del rancho al fondo, junto a la cual alguien corta leña.

-Imagen:

-IP

-Imagen contextualizada del espacio (IE): el rancho

-IR: trabajo de la figura cortadora de leña

-S-código de la composición (S-c): encuadre conativo (cf. 3.4.7.)

-Sonidos:

-SR: ambiente; golpes lejanos del hacha.

Plano 3:

Plano general corto de Josey mirando desde su especie de atalaya.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): posición de observador

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano general del Amigo de Tom Turner clavando en el suelo repetidas veces un poste de madera, junto a una cerca.

-Imagen:

-IP: Amigo de Tom Turner

-IR: movimientos para clavar el poste

-Sonidos: SR: golpes

Plano 5:

Plano americano de la Anciana sacudiendo una estera colgada con un atizador.

-Imagen:

-IP: Anciana

-IR: movimientos para sacudir la estera

-Sonidos: SR: golpes

Plano 6:

Plano americano contrapicado de Rayo de Luna cortando leña, con *panorámicas verticales* que siguen el movimiento del hacha.

-Imagen:

-IP: Rayo de Luna

-IR: movimientos para cortar la leña con el hacha

-Sonidos: SR: golpes

Plano 7:

Plano americano contrapicado del antiguo Jefe indio y el Caballero mexicano colocando un madero para hacer un cercado.

-Imagen:

-IP: Jefe indio y Caballero mexicano

-IR: movimientos para colocar el madero

-Sonidos: SR: golpes

Plano 8:

Plano general del perro cogiendo con la boca una astilla de madera y entrando en la casa.

-Imagen:

-Imagen contextualizada de actante (Iact): perro

-IR: movimientos para morder la astilla y llevársela

-Sonidos:

-SR: ladrido; golpes

Plano 9:

Plano medio del Amigo junto a la cerca, clavando el poste con una maza.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR: golpes

Plano 10:

Plano medio de la Anciana sacudiendo la estera

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR: golpes

Plano 11:

Plano medio de Josey mirando mientras lanza briznas de hierba al aire

-Imagen:

-IP, IR

-Cs: mirada

-Sonidos: SR: golpes

Plano 12:

Plano detalle de los ojos de Josey. Comienza música

-Imagen:

-IP

-S-código de la escala de planos (S-c): encuadre de detalle

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 13:

Plano detalle de la maza golpeando el poste de la cerca y de un sombrero apoyado en otro poste; se ven reses dentro del redil.

-Imagen: IR

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 14:

Plano detalle de los ojos de Josey

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 15:

Plano general, de muy corta duración, de Josey arando el prado como al principio del texto.

-Imagen:

-IP, IE

-Acción contextualizada (IA): escena actualizada en el principio del texto

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 16:

Plano detalle de los ojos de Josey. Se oye el grito de un niño. (Corta duración)

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): grito del hijo de Josey: /papá/

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 17:

Plano general del asalto a la casa de Josey por los botas rojas del principio. (Mínima duración)

-Imagen:

-Acción contextualizada (IA): escena actualizada al principio del texto

-Música

-Sonidos:

-SR: golpes; ruidos del asalto

Plano 18:

Plano detalle de un ojo de Josey (Corta duración)

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Música

-Sonidos: SR

Plano 19:

Plano general de las tumbas de la familia de Josey, con la cruz inclinada, tal como la dejó él. (Corta duración)

-Imagen:

-Imagen contextualizada del espacio (IE): tumbas de la familia de Josey

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 20:

Plano detalle de los ojos de Josey desviando la mirada

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cinésica (Cs): movimiento de las pupilas: cambio de la mirada.

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 21:

Primer plano de Josey volviendo la cabeza para mirar atrás.

-Imagen: IP, Cs

-Música

-Sonidos: SR: golpes

Plano 22:

Plano americano de la Joven, vestida de blanco, entre los árboles, frente al lugar donde debe estar Josey, fuera de campo

-Imagen: IP, IR

-Música:

-Surgen nuevas notas al piano que llenan el espacio sonoro atenuando los golpes

-Sonidos: SR: golpes atenuados

Análisis semiótico de la configuración.-

-A lo largo de todo el segmento se muestra el ambiente de un día soleado en un paraje natural: hay función de **representación** entre la imagen y el sonido representacionales:

IR < > SR

-El plano 1 muestra la figura del personaje (IP) sentado en un promontorio del terreno, igual que el plano 3, aunque esta vez desde un punto de vista más cercano: función de **representación**.

IP < > IR

-El plano 2 muestra la casa del rancho de Tom Turner que el espectador conoce. Así mismo, la imagen muestra la figura de la india Rayo de Luna cortando leña y al mismo personaje de Josey. Las imágenes contextualizadas de personaje y espacio (IP, IE) y la imagen representacional (IR) se asocian en función **situacional**, para ubicar espacialmente la acción y fijar la localización y la procedencia de los sonidos no emplazados en campo anteriormente: los golpes y los ladridos. Los primeros quedan asociados al corte de leña y los segundos se justifican por el contexto, pues el espectador sabe que con el grupo de personas llegó al rancho un perro.

Configuración [acción y sonidos] > (IP < > IR < > IE)

-Este plano 2 es un encuadre conativo que presenta al personaje de espaldas, mirando el mismo espacio y la misma acción del fondo que ve el espectador. Hay función de **ocularización** interna entre la composición de este encuadre (S-c), la imagen del personaje (IP), y la postura cinésica de observador que muestra a lo largo del segmento (Cs). Esta ocularización se extiende a las siguientes representaciones de los trabajos que los distintos personajes desarrollan en el rancho.

S-c [composición] + (IP < > Cs)

-Se suceden a partir de aquí las representaciones de los trabajos del rancho que Josey observa. Se muestran individualizados, desde puntos de vista disímiles al del observador, lo que no merma la interpretación de la ocularización interna. Son cinco

funciones de **representación**, tres de las cuales se actualizan en más de un encuadre ('cortar leña', planos 2 y 6; 'clavar el poste', planos 4, 9 y 13; y 'sacudir la estera', planos 5 y 10). Todas se articulan por la relación de la imagen del personaje (IP) y la imagen y el sonido representacionales (IR y SR), salvo la acción del perro (que parece trabajar en el acarreo de leña), pues este debe ser considerado solo como *actante*.

IP < > IR < > SR

Iact < > IR < > SR

-Las funciones de representación anteriores se presentan como la suma de elementos correlativos, por su forma y por su significado. Se establece una función **connotativa** entre ellas. Estamos ante la figura retórica de la *acumulación*, la cual provoca aquí la interpretación de las acciones representadas a partir de un denominador común, que bien puede ser: 'trabajos cotidianos en un rancho'.

4 (IP < > IR < > SR) + (Iact < > IR < > SR) : Acumulación

-El plano 11 muestra de nuevo a Josey, desde otro punto de vista, lanzando briznas de hierba al aire (IP < > IR), pero con la misma actitud de observar los trabajos de sus compañeros (Cs), representados en este encuadre por el sonido de los golpes que producen (SR). Esta función de **representación** sirve para mantener y, como veremos, relanzar la ocularización interna.

(IP < > Cs < > IR) < > SR

-El plano 12 muestra en detalle los ojos de Josey, su mirada. El punto de vista se sitúa en una zona de extrema intimidad: el s-código de la escala de planos (S-c) y la imagen del personaje (IP) entran en función de **lectoproxémica**. Esta función consigue acercar la intelección del espectador modelo al interior del personaje, además de seguir evidenciando la ocularización interna por detallar su mirada. El efecto continúa y se acentúa en la sucesión de los planos 14, 16 y 18, el último de los cuales se presenta aún más cercano al mostrar solo un ojo de Josey.

S-c [escala] < > IP

-El plano 13 forma parte de la representación de uno de los trabajos. Su forma de sinécdoque visual y la actualización en primer término izquierda del objeto sombrero podrían sugerir una interpretación connotativa a nivel del contenido. Sin embargo, preferimos incluir este encuadre en la connotación sobre el conjunto de las escalas de los planos, que se da a nivel de la forma y de la que nos ocuparemos más adelante. Pero podemos decir que, en este punto, el espectador ya debe haberse dado cuenta del ritmo regular que han ido conformando los golpes de los trabajos. Esa percepción conlleva un extrañamiento que le predispone a inferir un sentido connotativo a la sucesión rítmica sonora constante en el segmento. Los sonidos recuerdan los latidos del corazón, son una *alusión* al ritmo cardíaco. Existe función de **connotación** entre el sonido representacional (SR) y la configuración.

SR + Configuración : Alusión

-Los planos 15, 17 y 19, así como el grito infantil (LVO) del plano 16, actualizan acciones y espacios ya contextualizados (IA, IE). Son iteraciones de encuadres de las primeras escenas del film (figura 33), recordadas ahora por el personaje de Josey. Entran en sendas funciones **deícticas** con sus respectivas

representaciones del comienzo del texto, la acción de arar en el prado, el asalto de los botas rojas, y el enterramiento de mujer e hijo:

$$\begin{aligned} & \text{IA} > (\text{IP} < > \text{IR}) \\ & (\text{IA} + \text{LVO}) > (\text{IR} < > \text{SR} < > \text{LVO}) \\ & \text{IE} > ((\text{IP} < > \text{SR}) + \text{IS} [\text{cruces}]) \end{aligned}$$

-Estas funciones deícticas (planos 15, 17 y 19) se alternan con la articulación de la función de lectoproxémica de los planos 14, 16 y 18, en una combinación de encuadres de muy corta duración y ritmo vertiginoso, que incluye el encabalgamiento del grito infantil, perteneciente al asalto, sobre la imagen de los ojos de Josey. Se relacionan en función **connotativa** cuyo resultado es otra *acumulación*, combinada con *repetición diseminada*, que provoca la inferencia del sentido ‘Josey recuerda lo sucedido a su familia’. Por claridad, utilizamos en la fórmula la nominación verbal de las funciones:

(Lectoproxémica) [iteración] + (Deixis [prado] [asalto] [enterramiento]) : acumulación y repetición diseminada

-La música (M), que comienza con el primer detalle de los ojos del personaje (plano 12), aporta su expresión intimista pero, sobre todo, destaca el momento en que Josey recuerda. Entra en función de **subrayado** de la introspección.

M + Configuración

-La serie de flashes que conforman la función de connotación entre lectoproxémica y deixis son el clímax en que culmina la *gradación* en la escala, duración y ritmo de los planos del segmento: encuadres cada vez más cercanos y tiempos cada vez más cortos. Hay por tanto una función de **connotación** entre el código del montaje (S-c) y la configuración.

S-c [montaje] + Configuración : gradación

-En los planos 20 y 21 se muestra un cambio en el interés del personaje, pues este cambia la mirada. Ese cambio es indicio de que algo llama la atención del personaje. La imagen del personaje (IP) y el código cinésico (Cs) se unen en función **indicativa** del cambio de interés.

IP < > Cs

-A su vez, la función anterior se relaciona con la configuración del encuadre siguiente en función de **ocularización** interna.

Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-En el plano 22, la imagen de la Joven de Kansas (IP), y la imagen representacional (IR) de su actitud y el espacio representan lo que ve ahora Josey. Función de **representación**:

IP < > IR

-En el plano 21, el cambio en la línea y los timbres musicales (M), así como su superior intensidad sobre los sonidos, entra en función de **subrayado** con la ocularización. Se destaca la visión de Josey, precisamente la Joven de Kansas con la que mantendrá una relación amorosa. (Ahora, en la fórmula de la ocularización, podemos sustituir la mención al encuadre siguiente por la representación que actualiza):

M + ((IP < > IR) > (IP < > Cs))

-Los dos subrayados musicales del segmento (planos 12 y 21) marcan el inicio y el final de la introspección de Josey. La música, con su aparición y desarrollo, tiene un efecto de *puntuación* en el texto: señala el comienzo del recuerdo y enlaza esa escena con la visión real del personaje. Esa unión activa una nueva expectativa, porque el recuerdo del hogar perdido termina con la imagen de la Joven con la que Josey podría fundar uno nuevo.

M + Configuración

Efectos semántico-narrativos.-

-Retrospección rememorativa:

Este segmento actualiza los recuerdos del personaje de Josey. La analepsis o retrospección se construye, principalmente, a partir de las fórmulas connotativas estudiadas. Aunque la disposición del segmento se orienta en su totalidad hacia la presentación de la introspección rememorativa:

-La primera ocularización da lugar a las dos funciones de connotación que operan a nivel del contenido: la *acumulación* de trabajos cotidianos y la *alusión* a los latidos del corazón. El espectador puede interpretar que la primera figura, al formar un claro campo semántico, trae al personaje el recuerdo de su pasado campesino, en un momento de introspección marcado por los latidos aludidos y su conexión simbólica con los sentimientos.

-Las otras dos connotaciones contribuyen a generar analepsis por su relación en el plano formal: la *gradación* en la escala y duración de los planos culmina en la *acumulación* de flashes que muestran las escenas recordadas.

-Efectivamente, es en la acumulación (y repetición diseminada) de flashes donde se actualiza el pasado. La música y la función lectoproxémica sirven para señalar y justificar la introspección. La iteración de las funciones deícticas explicita la retrospección.

-Las funciones deícticas y la información contextual del espectador marcan la distancia de la secuencia anacrónica: el comienzo del texto. El lapso es muy breve, tres flashes que evocan sendos momentos del pasado (figura 33). Por tanto estamos ante una *analepsis interna puntual*.

-Por último, la segunda función de ocularización, el giro melódico y tímbrico de la música, y la atenuación de los sonidos marcan el fin del ensimismamiento del personaje.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información pragmática:

La interpretación de la retrospección requiere el concurso de la información pragmática del espectador.

-Información contextual: por un lado (y principalmente), la que se refiere al comienzo del texto al que remiten las escenas anacrónicas; y por otro, la información de la escena inmediatamente anterior al presente segmento, donde se establece un diálogo entre el antiguo Jefe indio y Josey, en el cual este afirma que “no pude olvidar.”

-Información general que permite al espectador reconocer una conexión entre los trabajos presentados y el pasado campesino del personaje.

-Inferencias:

-Así mismo, opera en la interpretación la competencia lectora que posibilita la aprehensión de las *alotopías* que introducen las fórmulas connotativas, y la inferencia de los sentidos que proponen dichas connotaciones.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (11)

Indicación:

-IP < > Cs = *el cambio en el gesto de la mirada de Josey es indicio de que algo llama su atención*

Lectoproxémica:

-S-c [escala] < > IP = *el punto de vista se sitúa en una zona proxémica extremadamente cercana al personaje*

Representación:

-IR < > SR = *ambiente diurno en el paraje natural*
-IP < > IR = *Josey sentado en un promontorio*
-IP < > IR < > SR = *el Amigo clava un poste de la cerca*
-IP < > IR < > SR = *la Anciana sacude una estera*
-IP < > IR < > SR = *Rayo de Luna corta leña*
-IP < > IR < > SR = *el antiguo Jefe indio y el Caballero mexicano construyen un cercado*
-Iact < > IR < > SR = *el perro lleva una astilla de leña al interior de la casa*
-(IP < > Cs < > IR) < > SR = *Josey tira briznas de hierba pero sigue observando los trabajos de sus compañeros*
-IP < > IR = *lo que llama la atención a Josey es la Joven de Kansas entre los árboles, frente a él*

Determinaciones. (5)

Deixis:

-IA > (IP < > IR) = *recuerdo del trabajo de arar el prado*
-(IA + LVO) > (IR < > SR < > LVO) = *recuerdo del asalto de los botas rojas*
-IE > ((IP < > SR) + IS [cruces]) = *recuerdo del enterramiento de la familia*

Ocularización:

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Josey mira hacia atrás y ve a la Joven de Kansas (ocularización interna secundaria)*

F. Situacional:

-Configuración [acción y sonidos] > (IP < > IR < > IE) = *la acción transcurre en el rancho y los sonidos corresponden al corte de leña y al perro*

Constelaciones. (8)

Connotación:

-4 (IP < > IR < > SR) + (Iact < > IR < > SR) : acumulación = *la representación de los trabajos se presenta como una suma de elementos correlativos*

-SR + Configuración : alusión = *el ritmo de los golpes recuerda los latidos del corazón*

-(Lectoproxémica) [iteración] + (Deixis [prado] [asalto] [enterramiento]) : acumulación y repetición diseminada = *Josey recuerda lo sucedido a su familia*

-S-c [montaje] + Configuración : gradación = *el ritmo de encuadres más cercanos y cortos culmina en los flashes de la introspección*

Ocularización:

-S-c [composición] + (IP < > Cs) = *Josey mira los trabajos del rancho (ocularización interna por medio de encuadre conativo)*

Puntuación:

-M + Configuración = *los subrayados musicales señalan el inicio y el fin de la introspección de Josey*

Subrayado:

-M + Configuración = *la música subraya los momentos de introspección*

-M + ((IP < > IR) > (IP < > Cs)) = *el cambio en la línea musical subraya la ocularización de Josey, su visión de la Joven*

-Tipos de función con más de una clase:

-Ocularización: determinación y constelación

Poética.-

La organización de este segmento textual responde a una clara estrategia encaminada a rememorar los trágicos sucesos que convirtieron a Josey Wales, primero, en un guerrillero y, después, en un fugitivo. Además, se trata de mostrarlos desde la perspectiva de este personaje, recordados y sentidos por él, como una introspección. Para ello, el autor estructura la configuración en torno a dos niveles connotativos que se complementan:

-El nivel semántico o del contenido, que comprende: la acumulación de representaciones cuyos significados pertenecen al mismo campo semántico; y la alusión a los latidos del corazón producida por el conjunto de semas comunes que forman los sonidos de esas representaciones, actualizados de forma acompasada y regular.

-El nivel sintáctico o de la expresión, que se plasma en la gradación rítmica de la transmisión de las imágenes, cuyo clímax es la presentación del pasado. El ritmo de escalas cada vez mayores y duraciones cada vez menores tiene un sentido proxémico hacia el interior del personaje y una culminación necesaria en flashes de memoria.

Proceso textual.-

-Progresión:

-El segmento textual cuenta con cuantiosos elementos de cohesión: los sonidos constantes, la presentación alternada y repetida de los trabajos, las imágenes diseminadas del personaje que mira y el propio ritmo de la configuración.

-La coherencia se asegura, además, por la primera ocularización, el campo semántico, los sentidos connotados y las inferencias pragmáticas.

-Los s-códigos cinematográficos implicados directamente en la significación son:

-La composición y el montaje en las ocularizaciones.

-La escala en la función de lectoproxémica.

-El montaje (como operación global de selección de escalas, duración y ritmo) en las funciones connotativas.

-Sistema:

Este segmento textual es clave en el relato. Justo antes, el viejo Jefe indio le propuso a Josey quedarse en el rancho y olvidar. Ahora el texto rememora la tragedia que le llevó por el camino de las armas, pero también trae a la memoria la clase de hombre que era antes el personaje. El Josey campesino podría trabajar también en el rancho. Y una sugerente visión de la Joven le vuelve al presente.



Figura 33: Acciones y espacios contextualizados. Función deíctica que actualiza la rememoración del personaje.

El fuera de la Ley (1976) de Clint Eastwood.

Fuente: [DVD] Madrid. Warner Home Video Española, 2001

4.1.10.-*El gran Lebowski* (1998) de Joel Coen (Ensoñación)

Jeff Lebowski, alias el Nota, es, según el narrador que presenta el texto, un vago entre los vagos. Su principal actividad, y casi única, es jugar a los bolos. Comparte nombre con un multimillonario, cuya joven, bella y alocada mujer debe dinero a un conocido pornógrafo de Los Ángeles. Los matones de este yerran y esperan al Nota en su casa para reclamar la deuda por la fuerza. Cuando se dan cuenta de su error ya le han destrozado una alfombra. El Nota se ve así involucrado en la vida de la familia del Gran Lebowski, lo que le hará salir de su confortable pasividad y afrontar una complicada investigación.

Descripción semiológica.-

El Nota, animado por su compañero de bolos Walter, un excombatiente de Vietnam desequilibrado, visita al acaudalado Lebowski para pedir una compensación que no obtiene. Pero el Nota se lleva una alfombra de la mansión, engañando al secretario del gran hombre. Unos días más tarde, el señor Lebowski hace llamar al Nota para que haga de intermediario en el secuestro de su esposa. El Nota tiene ahora un buscapersonas que le avisará para hacer el intercambio. Mientras, juega una liga de bolos con Walter y otro amigo.

Analizamos la introducción en el sueño y la vuelta a la realidad.

1/ Introducción a la ensoñación

00: 28: 03 / 00: 28: 23

Plano 1:

Plano medio cenital del Nota sobre la alfombra compensatoria, junto a un reproductor de casetes portátil, escuchando con los ojos cerrados, a través de unos auriculares, lo que el aparato reproduce: una partida de bolos.

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): el Nota

-Imagen representacional (IR): reproductor, caja de casete y auriculares; estado del personaje y movimientos de las manos y la boca

-Imagen contextualizada de los objetos (IE): alfombra; buscapersonas

-Sonidos:

-Sonido contextualizado (ST): partida de bolos reproducida

Plano 2:

Plano detalle del reproductor y un estuche de casete sobre la alfombra. En la carátula del estuche se lee el título del contenido sonoro (un rótulo sobrepreso lo traduce al español). Se trata de las finales de una competición de bolos.

-Imagen:

-Objetos significantes (Os): reproductor y estuche de casete

-Lenguaje verbal escrito (LVE): título de la casete y su traducción; rótulos comerciales en el reproductor

- Sonidos:
 - Sonido contextualizado (ST): partida de bolos

Plano 3:

Primer plano del Nota escuchado la partida de bolos con una sonrisa, frunciendo el ceño, abriendo los ojos y mirando con sorpresa.

- Imagen:
 - IP
 - IR: acción de abrir los ojos
 - Cinésica (Cs): sonrisa, gestos de fruncir el ceño y de mirar con sorpresa
- Sonidos: ST

Plano 4:

Plano medio contrapicado de tres personas mirando hacia abajo: una chica de rectilínea melena pelirroja, vestida con una especie de capa verde, y dos hombres situados a ambos lados de ella, con camisa y pantalón vaqueros. La chica vuelve la cabeza hacia el tipo de su derecha, el individuo se inclina para dar un puñetazo hacia la zona inferior (al Nota) y se oye el ruido de una propulsión.

- Imagen:
 - IR: tres figuras humanas, techo; movimiento del puñetazo
 - Cinésica (Cs): miradas; gesto de la chica de volver la cabeza y mirar al de su derecha
 - S-código de angulación (S-c): contrapicado
- Sonidos:
 - ST: bolos
 - Sonido convencionalizado (SC): propulsión.

Plano 5:

Plano general de un cohete de fuegos artificiales que se abre en el cielo nocturno.

- Imagen:
 - IR: fuegos artificiales en el cielo
- Música: comienzo de la canción que se desarrolla con el sueño
- Sonidos:
 - SR: explosión de fuegos artificiales

2/ Sueño

Figura 34.

Comienza a sonar una canción. Los fuegos artificiales se convierten en estrellas nocturnas; las estrellas, en luces de la ciudad de Los Ángeles.

El Nota ve las luces desde el cielo, nadando en el aire tras la chica pelirroja que se aleja sentada sobre una alfombra voladora.

Una pesada bola aparece en su mano y le hace caer al vacío, hasta encontrarse, empequeñecido, en el canal de retorno de una bolera.

Por la tronera sale una enorme bola que lo aplastará.

En el último momento, el Nota se encoge para ser engullido por uno de los orificios de los dedos.

Alguien lanza la bola y el Nota echa a rodar dentro, viendo en cada vuelta a la chica de la melena rojiza.

Por fin, el impacto contra los bolos.

3/ Vuelta a la realidad

00: 29: 30 / 00: 30: 01

Plano 6:

Plano detalle a plano general de los bolos dando vueltas y alejándose hasta perderse en la oscuridad

ENCADENADO

-Imagen:

-IR: movimiento de los bolos

-Música: canción

-Sonidos:

-SR: fricción de los bolos en el aire

Plano 7:

Primer plano cenital con travelling circular de alejamiento hasta *plano entero* del Nota, tendido en el suelo y despertando con dificultad y dolor, mientras el buscapersonas parpadea y no deja de sonar.

-Imagen:

-IP, IE (objetos)

-IR: despertar; suelo sin alfombra

-S-código de transiciones (S-c): encadenado

-S-código de movimientos de encuadre (S-c): alejamiento circular

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): quejidos del Nota

-Música: la canción del sueño cambia de intensidad y tono

-Semia heterogénea (SH): avisador buscapersonas: luz y pitido intermitentes

Análisis semiótico de la configuración.-

-En el plano 1 todas las semias se asocian para **representar** al personaje relajado sobre su alfombra nueva, escuchando bolos en su walkman, mientras espera el aviso del buscapersonas. El enunciado muestra gran capacidad de síntesis, a la vez que un potente efecto plástico y cómico, gracias a la complejidad de esta función múltiple: la imagen del personaje (IP) se asocia con las imágenes representacionales (IR) de su estado, tendido y con los ojos cerrados, y de los movimientos de su mano y su boca, que lo presentan relajado pero no dormido; la imagen representacional del reproductor, la caja de casete y los auriculares (IR), y el sonido contextualizado de los bolos (ST) articulan

el sentido de la escucha de la reproducción fonográfica; la imagen contextualizada de la alfombra (IE) muestra dónde está tumbado el personaje en la representación, pero recuerda además el sentido que este objeto tiene en el relato; y por último, la imagen del buscapersonas (IE) funciona como un verdadero objeto significante, pues su presencia indica, desde que fue mostrado en el texto, que el personaje está a la espera de aviso (y aún podríamos ir más lejos en su consideración semiológica, ya que la inactividad del aparato conformaría el significante cero del código de aviso). La formulación simplificada podría ser:

$$IP < > IR < > ST < > IE$$

-Subsumida en la anterior complejidad relacional, existe función de *auricularización* interna por asociación de la imagen del personaje (IP) con la representación de la escucha: imagen representacional de los aparatos y sonido contextualizado de los bolos (IR < > ST). En un primer momento, el sonido es reconocible pero no localizable en el encuadre. Su reiteración y la completa lectura de la información visual producen la interpretación del espectador como sonido intradieгético: reproducción fonográfica escuchada por el personaje a través de los auriculares.

$$IP < > (IR < > ST)$$

-El encuadre de detalle del plano 2 confiere el estatus de objeto significante (Os) al reproductor y al estuche de casete. Estos objetos significantes entran en función de *anclaje* con la representación de la escucha fonográfica y, por extensión, de la auricularización interna del encuadre precedente. Al mismo tiempo, el lenguaje verbal escrito del título de la casete (LVE) participa en la función de *anclaje* del sonido contextualizado (ST), confirma que se trata de una partida de bolos. Aunque la información del plano 1 puede ser suficiente para interpretar el complejo enunciado anterior, estas funciones de anclaje, cuya presencia está justificada por la introducción del título de la reproducción fonográfica, confirman y aseguran los sentidos: ‘el personaje escucha a través de los auriculares’ y ‘lo escuchado es una partida de bolos’.

$$(IP < > (IR < > ST) > Os \\ ST > LVE$$

-En el plano 3, la expresión facial del personaje cambia de la sonrisa placentera a la preocupación y la sorpresa. Estos cambios son indicios para el espectador de algo que sucede y perturba al personaje. La cinésica (Cs), a partir de la sucesión gestual de sonrisa, ceño fruncido y mirada de sorpresa, entra en función *indicativa* con la imagen del personaje (IP) para señalar el cambio en el estado del personaje, y así sugerir una nueva acción y captar la atención del espectador sobre el cambio.

$$IP < > Cs$$

-En este plano 3, la mirada del personaje (IP < > Cs) predispone la interpretación del siguiente encuadre como lo mirado por él. Cinésica y configuración de dicho encuadre articulan función de *ocularización* interna. Se da el caso de que el encuadre siguiente (plano 4) es subjetivo del Nota. Aunque las miradas de las figuras que en dicho plano aparecen no se dirigen hacia el punto de vista, este se sitúa a ras del suelo, a la misma altura que el personaje, y determina al angulación del contrapicado. Tenemos, por tanto, una combinación de ocularización secundaria y primaria.

$$\text{Configuración [encuadre siguiente]} > (IP < > Cs)$$

-En ese plano 4, la imagen de las tres figuras delante del techo de la vivienda (IR), sus miradas fijas (Cs) y la *angulación* del encuadre (S-c) se combinan en función de **representación** de ‘las personas que miran al Nota’, tendido en el suelo. Como sabemos, la *angulación* refuerza el sentido de la ocularización del Nota, pero sirve aquí a la representación porque sitúa los nuevos actantes en relación al personaje, en actitud de mirada recíproca y en una posición de preeminencia.

IR < > Cs < > S-c [angulación]

-En el mismo plano 4, la imagen representacional del movimiento del hombre de la izquierda (IR) muestra el lanzamiento del puñetazo. De nuevo, la *angulación* del encuadre (S-c) incide en la **representación**, en este caso para fijar que el golpe lo recibe el Nota (fuera de campo).

IR < > S-c [angulación]

-La representación del puñetazo mantiene función **causal** con el gesto de la chica de mirar antes al sujeto de la acción (IR < > Cs). La contigüidad y sucesión del gesto de la mujer y el movimiento del hombre provocan la inferencia del espectador, que interpreta el primero como una orden y, por tanto, como causa del segundo. (El sujeto del gesto debe consignarse aún, en la formulación, como figura femenina descodificada a partir de imagen representacional, aunque en el texto llegará a ser imagen signo de personaje):

(Representación [puñetazo]) > (IR < > Cs)

-Todavía en el plano 4, el sonido convencionalizado (SC) de la propulsión se asocia con la imagen del movimiento del puñetazo (IR) en función **connotativa**. Este sonido, carente de fuente intradieгética (por el momento), se interpreta como una exageración de la fricción del movimiento.

IR + SC : hipérbole

-En el plano 5, imagen y sonido representacionales (IR y SR) se asocian para **representar** la explosión de fuegos artificiales.

IR < > SR

-El sonido de la propulsión del puñetazo (SC) del plano 4, se asocia ahora a la representación de los fuegos artificiales. El lanzamiento del cohete proporciona una fuente sonora dieгética a la intelección (lo que no merma el sentido hiperbólico dado al puñetazo). De esta forma, la función de representación del plano 5 se relaciona con el sonido convencionalizado, surgido en el plano anterior, para conformar función de **cohesión** por encabalgamiento sonoro entre los dos planos.

SC [p. 4] < > (IR < > SR) [p. 5]

-Al mismo tiempo, la explosión de fuegos artificiales (IR < > SR) sirve de *alusión* a las convenciones gráficas que, en cómics y dibujos animados, rodean al personaje que ha recibido un golpe. Aquí el golpe es el puñetazo y el personaje golpeado, el Nota. La alusión retórica añade el sentido de la convención gráfica para simbolizar el nocaут del Nota e introducir la ensoñación. El plano 5 se define así, como el primer encuadre de la secuencia onírica. Función **connotativa**.

(IR < > SR) + Configuración : alusión

-El último encuadre del sueño corresponde al plano 6, en el cual, imagen (IR) y sonidos (SR) **representan**, en función interdependiente, el vuelo de los bolos que se alejan. Bien es cierto que los sonidos de la fricción de los bolos y el aire aparecen exagerados, pero su pertenencia al mundo onírico permite y justifica tal exageración.

IR < > SR

-La canción extradiegética (M) que comienza y se desarrolla con el sueño entra en función de **coloración** con la secuencia onírica. De momento, su ubicación *over* está justificada por la irrealidad de la acción. Más adelante, la canción suena dentro del espacio diegético y contribuye a la transición de sueño a realidad.

M + Configuración

-El fundido encadenado (S-c [transiciones]) entre los planos 6 y 7, la música de la canción del sueño (M) y el avisador buscapersonas que emite un pitido y una luz intermitentes, como semia heterogénea (SH), se asocian, en el plano 7, en función **indicativa** del paso del sueño a la realidad: el encadenado constata explícitamente el cambio de la secuencia onírica a la secuencia lógica; el aviso del buscapersonas se interpreta como causa del despertar del personaje; y la variación de la sonoridad y el tono de la pieza musical es señal de un cambio de campo sonoro, de música extradiegética que colorea el sueño a música intradiegética escuchada por el personaje.

S-c [transiciones] + SH + M

-La realidad es el Nota despertando con dificultad y dolor, en el suelo, con los auriculares puestos y escuchando ahora la canción del sueño. Esta función de **representación** se articula de forma parecida al primer enunciado de este segmento, con algunos cambios: (i) los objetos relacionados con la reproducción sonora ya están contextualizados, son IE; (ii) el elemento escuchado ahora es musical (M); (iii) en lugar de la alfombra, aparece la imagen del suelo (IR); y (iv) otra nueva sustancia, la voz, en forma de reflejos vocales de dolor (RV) entra a formar parte de la configuración:

IP < > IR < > M < > IE < > RV

-El paralelismo estructural acentúa la conexión lógico-narrativa de los dos enunciados pues conlleva la función **deíctica** entre ellos. Este ‘despertar doloroso’ remite a la ‘escucha relajada de bolos’ del principio, con la intención de evidenciar dos cambios: uno fundamental en la historia, la ausencia de la alfombra; y otro con efecto en el discurso, el cambio de lo escuchado, por cuanto sirve para constatar el paso del tiempo. Por tanto, se establecen dos funciones entre los enunciados: además de la deixis, otra con el doble efecto **indicativo**. Para mayor claridad en la formulación, utilizamos el lenguaje verbal extendido:

(Representación [el Nota dolorido]) > (Representación [el Nota relajado])

(Representación [el Nota relajado]) < > (Representación [el Nota dolorido])

-En relación con el paso del sueño a la realidad, el espectador interpreta que el personaje despierta porque se ha puesto en funcionamiento el buscapersonas. Se establece una función **causal** entre la representación del despertar (IP < > IR) y la semia heterogénea del avisador (SH).

(IP < > IR) > SH

-El travelling circular ascendente está en consonancia con el enunciado que muestra, de forma paulatina, el ‘aturdido y doloroso despertar’ del Nota. Hay función de *calificación* del s-código de movimientos de encuadre (S-c) con la representación.

(IP < > IR < > SR) < > S-c [movimientos]

Efectos semántico-narrativos.-

-Ensoñación:

La articulación discursiva del sueño y sus límites se realiza de la siguiente manera:

-La introducción a la secuencia onírica se significa por el concurso de:

-La función de connotación que alude a la representación gráfica de cómics y dibujos animados.

-La cohesión que procura el encabalgamiento sonoro y que asegura la unión del puñetazo y los fuegos artificiales connotativos.

-Y la inferencia del espectador, a partir de la connotación, del sentido ‘el puñetazo provoca el desmayo del Nota’.

-La vuelta a la realidad se muestra a través de la función indicativa que contrae tres elementos significantes: el encadenado, la acción del avisador y el cambio de *campo sonoro* musical (Schaeffer, 1988).

Por otra parte, la distinción del sueño queda asegurada por la forma del contenido:

-A nivel de la historia, las escenas crónicas que limitan la secuencia onírica articulan, respectivamente, la acción que provoca el desmayo y el despertar del personaje. Pero además contrae función deíctica para indicar la existencia de acontecimientos elididos durante el sueño.

-Las acciones del sueño quedan fuera de la lógica realista de la historia. No obstante, tienen relación con el personaje, con sus últimas percepciones lúcido y con la desaparición de la alfombra, aunque de una manera que pretende ser subconsciente y que provoca un efecto poético enriquecedor y eficiente en la interpretación del relato. (Figura 34).

-Indicios:

A nivel semántico, cabe destacar la articulación de *indicios* en este segmento. Nos referimos a la gestualidad que forma parte de la función indicativa del encuadre 3 y al cambio de intensidad y tono musicales del encuadre 7.

En ambos casos el elemento significativo lo constituye una variación, es decir, no son los gestos ni los tonos o intensidades en sí, sino las relaciones entre esos elementos las que producen los indicios, los cambios que vehiculan el sentido indicativo.

Sin embargo, su naturaleza textual es diferente. En el primer caso, el cambio de los gestos mostrados en la diégesis es interpretado como señal de la acción no

presentada: el indicio pertenece a la historia. Mientras en el segundo caso, el indicio se realiza de forma directa pues se sitúa a nivel del discurso.

Implicaciones pragmáticas.-

El autor ha construido este segmento presuponiendo la posesión del espectador de cierta información pragmática:

-Información general:

-Cultura técnico-social para reconocer los objetos de la reproducción sonora, así como la forma y orden en que esta se produce.

-Conocimiento de otros textos que permite interpretar la figura retórica de la alusión en la introducción a la secuencia onírica.

-Información básica sobre el cuerpo humano para inferir que el puñetazo es la causa del desmayo.

-Experiencia onírica propia que acepte la relación entre las escenas soñadas y las vivencias.

-Información contextual:

El propio texto, por su desarrollo hasta el momento, aporta datos que inciden en la interpretación del espectador:

-La lógica realista del relato acentúa, por contraste, el carácter onírico de la secuencia intermedia.

-El saber previo sobre la alfombra posibilita el reconocimiento de este elemento antes del sueño y la aprehensión de su posterior desaparición.

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias. (11)

Auricularización:

-IP < > (IR < > ST) = *el Nota escucha una partida de bolos a través de los auriculares de su walkman*

Calificación:

-(IP < > IR < > RV) < > S-c [movimientos] = *el travelling circular ascendente califica de aturdido el despertar doloroso del personaje*

Cohesión:

-SC [p. 4] < > (IR < > SR) [p. 5] = *el sonido de la propulsión del puñetazo se asocia al lanzamiento del cohete del plano siguiente*

Indicación:

-IP < > Cs = *el cambio de gesto del personaje es indicio de algo que perturba su relax sobre la alfombra*

-(Representación [el Nota relajado]) < > (Representación [el Nota dolorido]) = *los cambios entre las escenas de la escucha relajada y el despertar señalan la ausencia de la alfombra y el paso del tiempo*

Representación:

- IP < > IR < > ST < > IE = *el Nota está relajado sobre su alfombra nueva, escuchando bolos, mientras espera el aviso del buscapersonas*
- IR < > Cs < > S-c [angulación] = *tres personas miran al Nota tendido en la alfombra*
- IR < > S-c [angulación] = *el hombre de la izquierda lanza el puñetazo contra el Nota*
- IR < > SR = *explosión de fuegos artificiales*
- IR < > SR = *los bolos se alejan volando en el sueño*
- IP < > IR < > M < > IE < > RV = *el Nota despierta en el suelo con dolor, escuchando la canción del sueño a través de los auriculares*

Determinaciones. (6)

Anclaje:

- (IP < > (IR < > ST) > Os = *el reproductor y la funda de casete confirman que el personaje escucha una reproducción fonográfica*
- ST > LVE = *el título de la casete confirma que lo escuchado es una partida de bolos*

F. Causal:

- (Representación [puñetazo]) > (IR < > Cs) = *la chica ordena golpear al Nota con su gesto*
- (IP < > IR) > SH = *el Nota despierta porque el avisador se pone en funcionamiento*

Deixis:

- (Representación [el Nota dolorido]) > (Representación [el Nota relajado]) = *la situación en que despierta el Nota recuerda la relajación que antes disfrutaba*

Ocularización:

- Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *el Nota ve sorprendido a la chica pelirroja y sus dos sicarios*

Constelaciones. (4)

Coloración:

- M + Configuración = *una canción se desarrolla y colorea el sueño*

Connotación:

- IR + SC : hipérbole = *se exagera el sonido de la fricción con el aire del puñetazo al Nota*
- (IR < > SR) + Configuración : alusión = *la explosión de fuegos artificiales recuerda las convenciones gráficas de cómics y dibujos animados*

Indicación:

- S-c [transiciones] + SH + M = *el encadenado, la luz y el pitido del avisador y el cambio de campo sonoro de la canción indican el paso del sueño a la realidad*

-Tipos de función con más de una clase:

- Indicación: interdependencias y constelación

Poética.-

Destacamos las siguientes estrategias creativas:

- La configuración del primer enunciado persigue (y a nuestro entender, consigue) un efecto amplificador del carácter despreocupado del personaje, con el que se alcanza la comicidad.

-El título de la reproducción sonora, por ser una información nueva, evita la redundancia de la función de anclaje en la que participa.

-La conexión entre las escenas del sueño y las vivencias del personaje incide en el desarrollo del relato y en la comprensión de la historia (cf. figura 34):

-La alfombra voladora predice (o al menos predispone al espectador para) la desaparición de la alfombra compensatoria.

-La reiteración de la imagen de la mujer durante el sueño hace suponer su condición de personaje.

-La doble función que contraen las configuraciones de los encuadres 1 y 7 consigue, por una parte, contribuir a la delimitación de la secuencia onírica, y por otra, evidenciar la falta de la alfombra.

-El cambio de campo sonoro musical es una forma sutil y original de indicar la vuelta a la realidad, pero también es un efectivo modo de informar del paso del tiempo. Aunque en este último aspecto es fundamental la inferencia, apoyada en la cultura técnica del espectador, del siguiente sentido: 'la cinta de casete ha seguido corriendo, la partida de bolos ha terminado y ahora suena una canción grabada a continuación'.

Proceso textual.-

-Progresión:

Aseguran la coherencia de este segmento:

-Las fórmulas discursivas de introducción al sueño y vuelta a la realidad.

-La forma del contenido que garantiza la identificación y delimitación de la secuencia onírica entre dos secuencias crónicas.

-S-códigos:

-La angulación del encuadre 4 participa en las funciones de:

-Representación (evidenciado la posición de los actantes con respecto al personaje del Nota)

-Ocularización interna.

-El movimiento del encuadre 7 entra en función de calificación.

-La transición entre los encuadres 6 y 7 es una de las señales que contraen función indicativa del paso del sueño a la realidad.

De forma menos directa, los planos cortos 2 y 3 aseguran, por su gran escala, la percepción de los significantes que muestran: pequeños objetos, el primero, y sutiles gestos, el segundo.

-Sistema:

-Además de la imagen del personaje del Nota y del objeto alfombra, es evidente la pertenencia al sistema en construcción del campo semántico de los bolos, tanto a nivel sonoro como visual.

-Por otra parte, se intuye que la imagen de la chica se constituirá en signo icónico de un personaje: la hija del gran Lebowski

[Canción pop]



Figura 34: Ensoñación del Nota.
El gran Lebowski (1998) de Joel Coen.
Fuente: [DVD] Madrid. Universal Pictures, 2011

4.1.11.-***El nombre de la rosa (1986)*** de Jean-Jacques Annaud
(Narrador)

Hacia el primer tercio del siglo XIV, fray Guillermo de Baskerville, monje franciscano y antiguo inquisidor, acompañado por su discípulo, el novicio Adso de Melk, visita una abadía benedictina situada en el norte de Italia, con la misión diplomática de organizar un debate sobre los preceptos de la orden franciscana que no acepta el papa, pues promulgan la pobreza del clero. Nada más llegar, el abad le encarga esclarecer la reciente muerte de un joven miniaturista. Durante su estancia, desaparecen misteriosamente otros monjes que después aparecen muertos.

Descripción semiológica.-

Analizamos tres segmentos de este film

1/ Secuencia 0

00: 00: 13 / 00: 01: 04

Plano 0:

Cuadro en negro. Surgen música y una voz senil que dice: “Habiendo llegado al final de mi vida de pobre pecador, con el pelo ya canoso, me dispongo a dejar constancia sobre este pergamino de los hechos asombrosos y terribles que me fue dado presenciar en mi juventud, hacia finales del año del señor de mil trescientos veintisiete. Que Dios me conceda sabiduría y gracia para ser fiel narrador de los sucesos que tuvieron lugar en una remota abadía, en el recóndito norte de Italia. Una abadía cuyo nombre parece ahora más piadoso y prudente omitir”.

-Imagen: *negro*

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): locución

-Expresiones vocales del habla (EV): voz senil

-Música:

-Repetición insistente de una nota grave sobre la que aparecen, periódicamente, notas rápidas y agudas a través de percusión metálica, y más adelante, las largas y atenuadas notas de una voz mezzosoprano.

2/ Llegada a la abadía

00: 03: 02 / 00: 03: 47

Tras la secuencia 0, se presentan los títulos de crédito a la vez que las escenas de un monje mayor y otro muy joven (Guillermo y Adso, respectivamente), con hábitos pardos de franciscanos, viajando en mulas por un paisaje montañoso y aproximándose a unas impresionantes edificaciones situadas en una cima.

Plano 1:

Plano medio de una robusta puerta que se abre y deja ver en *plano general* una entrada en túnel con rastrillo y, más allá, una explanada con humaredas y un gran edificio de piedra al fondo. Recorren el espacio monjes de hábitos negros; algunos se

aproximan a la puerta. Los dos frailes entran a pie con sus cabalgaduras en el recinto. Concluye el tema musical que se ha ido desarrollando durante los títulos de crédito.

-Imagen:

-Imagen contextualizada de personajes (IP): frailes franciscanos (Guillermo y Adso)

-Imagen representacional (IR): apertura de la puerta; entrada fortificada; movimientos de monjes; luz diurna; humo; edificio.

-Imagen contextualizada del espacio (IE): abadía

-Código cultural (Cc [atuendo]): hábitos

-Música: conclusión

-Sonidos:

-Sonidos representacionales (SR): goznes de la puerta; cascos de cabalgaduras; ruidos de ambiente.

Plano 2:

Plano entero de los monjes que se han acercado a la puerta, inclinándose en señal de saludo, con el imponente edificio detrás. Un herrero martillea su yunque en el fondo derecha. Uno de los frailes visitantes, el mayor (Guillermo), aparece por la derecha enseñando sus manos. Se oye el viento.

-Imagen:

-IR, IP, IE

-Imagen de actantes (Iact): monjes

-Cinésica (Cs): reverencias

-Cc [atuendo]: hábitos y tonsuras de monje

-Sonidos:

-SR: ambiente; viento.

Plano 3:

Plano medio, levemente contrapicado, del fraile joven (Adso) tirando de su cabalgadura hacia la derecha, mirando hacia arriba, llegando a los monjes que le reciben bajo el rastrillo, e inclinándose como ellos. Ahora, al fondo, una iglesia. Alguien dice: "Benedicamus domino". Reaparece la voz de canto.

-Imagen:

-IR, IP, Iact, IE

-Cinésica (Cs): gesto de mirar del joven fraile; reverencias

-Códigos culturales:

-Cc [atuendo]

-Cc [espacios]: iglesia

-Voz:

-LVO: saludo en latín

-Música:

-Largas notas, atenuadas, a la voz

-Sonidos: SR

Plano 4:

Primer plano de un monje irguiéndose. Alguien responde (fuera de campo): “Deo gratias”

-Imagen: IR, Iact, Cc

-Voz:

-LVO: respuesta al saludo en latín.

-Música

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano medio del fraile mayor (Guillermo) entre los monjes que le reciben y se disponen a lavarle las manos.

-Imagen: IP, IR, Iact, Cc

-Música

-Sonidos: SR

Plano 6:

Plano detalle del lavatorio de manos. Se oye otra vez: “Benedicamus domino”

-Imagen:

-IP, Iact

-IR: inclinación de jarro, salida y caída del agua sobre las manos

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos

-SR: ambiente; rumor del agua

Plano 7:

Primer plano de otro monje que se dispone a echar agua sobre las manos del fraile joven (en extremo izquierda aparece una porción de su hábito pardo). Una voz joven contesta: “Deo gratias”. *Panorámica* descendente hasta las manos que son lavadas. Surge la voz del narrador: “Ojalá mi mano no tiemble...”

-Imagen:

-IR, IP, Iact, Cc

-S-c [composición]: encuadre conativo (cf. 3.4.7.)

-Voz:

-Voz contextualizada del narrador (VN)

-LVO: respuesta al saludo; palabras del narrador

-EV: timbre juvenil del saludo

-Música

-Sonidos: SR

Plano 8:

Plano medio del fraile joven (Adso) mirando sobrecogido a los monjes que le rodean. Sigue el narrador: "...Ahora que me dispongo a narrar el pasado..."

-Imagen:

-IR, IP, Iact, Cc

-Cs: miradas del joven; gesto de sobrecogimiento

-Voz: LVO, VN

-Música

-Sonidos: SR

Plano 9:

Primer plano del monje que ofrece un paño al fraile joven (=plano 7). Narrador: "...Y a revivir la sensación de desasosiego..."

-Imagen:

-IR, Iact, Cc,

-S-c [composición]: encuadre conativo

-Voz: VN, LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 10:

Plano entero de dos monjes cerrando la robusta puerta de entrada. Narrador: "...Que oprimía mi corazón mientras penetrábamos..."

-Imagen:

-IE, Iact

-IR: acción de cerrar

-Voz: VN, LVO

-Música

-Sonidos:

-SR: ambiente; golpes del cierre

Plano 11:

Plano detalle de las manos del fraile joven (Adso) mientras se las seca con el paño, con *panorámica* ascendente a *plano medio* del personaje (=plano 8), que gira la cabeza para mirar atrás. El narrador termina: "...Entre aquellos muros".

-Imagen:

-IP, Iact, IR

-Cs: gesto de mirar hacia atrás

-Voz: VN, LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 12:

Plano detalle de la tranca de la puerta mientras es colocada por las manos de un monje.

-Imagen: IR, Iact, IE

-Música

-Sonidos: SR

3/ Guillermo comienza a investigar

00: 15: 21 / 00: 16: 18

El abad le ha encargado a Guillermo investigar la muerte del miniaturista Adelmo de Otranto. Ha hablado de las fuerzas del maligno y sus palabras han asustado al joven Adso. Después han visitado en la iglesia a Ubertino, un anciano amigo de Guillermo, líder espiritual de las tesis franciscanas sobre la pobreza, y su charla profética sobre el Anticristo ha aumentado el desasosiego del muchacho.

Plano 13:

Plano general a plano americano, con *panorámica* y *travelling* de seguimiento, de Guillermo y Adso que vienen de la iglesia y salen de la abadía, pasando junto a una fila de aldeanos que guardan turno para entregar el diezmo. Al principio, Adso mira a su alrededor, se para y dice: “-No me gusta este lugar”. Guillermo contesta: “-¿De veras? Yo lo encuentro muy estimulante. Ven”. Adso sigue parado. Su maestro lo mira esperándolo, y al fin el muchacho comienza a seguirlo. Guillermo trata de calmar a su discípulo diciendo: “-Querido Adso, no debemos dejarnos influir por rumores irracionales sobre el Anticristo. Por el contrario, ejercitemos la mente e intentemos resolver este turbador enigma”. Salen hacia el exterior, y la imagen del impresionante edificio del fondo queda detrás del rastrillo de la entrada (figura 35).

-Imagen:

-IP, IE

-IR: movimientos; fila de personas con animales y viandas

-Cs: miradas y posturas de los personajes

-Imagen contextualizada de actantes (Iact): monjes

-S-c [composición]: encuadre del edificio tras el rastrillo

-Voz:

-LVO: diálogo

-Sonidos:

-SR: pisadas de los personajes; sonidos animales; ambiente

Plano 14:

Plano americano de los primeros aldeanos de la fila y los monjes que, junto a una mesa, recogen los productos que aquellos entregan. Una gran romana para pesar cuelga detrás de la mesa. Un monje recoge rápidamente la cesta que lleva el primero de los siervos. Otro le bendice con una ramita de olivo diciendo en latín que en el cielo recibirá una recompensa multiplicada por lo que da en la tierra (unos rótulos

sobreimpresos traducen sus palabras). El hombre se va, mientras el monje que apunta en la mesa mira con avidez la oca que trae el siguiente aldeano.

-Imagen:

-Iact, IE, IR

-Lenguaje verbal escrito (LVE): subtítulos de traducción.

-Cs: bendición; gesto de avidez del monje escribiente

-Voz:

-LVO: palabras en latín

-Sonidos: SR

Plano 15:

Gran plano general, cenital, con panorámica y zoom de retroceso que deja ver, en escorzo, la gran pared del edificio que cae sobre el abismo: Guillermo y Adso por el camino nevado que rodea la muralla. Surge la voz del narrador: “Mi maestro creía en Aristóteles, en los filósofos griegos y en las facultades de su propia y admirable inteligencia lógica. Por desgracia mis temores...”

-Imagen:

-IP, IR, IE

-S-c [movimientos]

-Voz:

-VN: voz contextualizada del narrador

-LVO: palabras del narrador

-Sonidos:

SR: viento

Plano 16:

Plano detalle de una mancha de sangre en la nieve, y *panorámica* ascendente hasta *plano medio* de Guillermo y Adso que se han inclinado para observar la sangre. El narrador concluye: “...No eran meros fantasmas de mi imaginación juvenil”. Guillermo comenta mientras se yergue: “-Un final muy oscuro para un ilustrador tan brillante”. Mira hacia arriba.

-Imagen:

-IR, IP

-Cs: mirada de Guillermo

-Voz:

-VN

-LVO: narración; locución de Guillermo

-Sonidos: SR

Plano 17:

Plano general contrapicado con panorámica vertical, subjetivo, del edificio

-Imagen:

-IE

-S-c [movimientos y angulación]: encuadre subjetivo

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-En el plano 0, la música (M) y el lenguaje verbal oral (LVO) confieren estatus significativo a la ausencia de imagen que evidencia el cuadro negro. La función *indicativa* resultante configura un preámbulo que sirve para presentar la historia.

$$\{\text{Negro}\} > (M + LVO)$$

-En este preámbulo, el lenguaje verbal oral (LVO) se une a la configuración de dos maneras y con tres efectos. Como constelación: *narración*, en relación con las expresiones seniles del habla (EV) (la misma voz se presenta como narrador en ciernes); e *información* (el narrador confiesa haber vivido los hechos que cuenta, lo que hace suponer su presencia como personaje en la diégesis); y como determinación: especificación *situacional* (se ubica la historia, a pesar de la deliberada falta de precisión, en un escenario bien perfilado: una abadía en la baja Edad Media).

$$(LVO < > EV) + \text{Configuración}$$

$$LVO + \text{Configuración}$$

$$\text{Configuración} > LVO$$

-Las expresiones vocales del habla (EV) y las palabras del propio narrador (LVO), que se presenta como anciano, le califican como hombre mayor. Función de *calificación*:

$$LVO + EV$$

-Todavía en el preámbulo, la música (M), con su ritmo insistente, las irrupciones de la percusión metálica y la voz lánguida, aporta inquietud a la configuración, en consonancia con el anuncio de la narración de “hechos terribles”. Función de *coloración*:

$$M + \text{Configuración}$$

-En el segmento 2, los tres primeros planos presentan la abadía, el espacio situado y anunciado como escenario de “hechos asombrosos y terribles” por el narrador en el preámbulo. Debido a la función situacional es un espacio ya contextualizado, y como tal se interpreta, sin embargo es en este momento cuando se actualiza como *representación*, a partir de la función que contraen distintas semillas: la imagen representacional (IR) muestra la entrada de una fortificación, el ambiente invernal y humeante, la mole de una inmensa torre y el trabajo de un herrero; los sonidos representacionales (SR) recrean el ambiente, los ruidos de los trabajos y trajines, y el silbido del viento; los códigos culturales de la vestimenta (Cc [atuendo]) y de los lugares reconocibles (Cc [espacios]) identifican, respectivamente, a los habitantes por sus hábitos de monje, y la iglesia abacial por su aspecto arquitectónico. La función situacional realizada por las palabras del narrador (LVO), al contextualizar el espacio, ha fijado el sentido, por ello la fórmula se presenta como una determinación:

$$(IR < > SR < > Cc [\text{atuendo y espacios}]) > LVO [\text{preámbulo}]$$

-En los planos 1, 2 y 3 se actualiza la llegada a la abadía de los dos personajes (contextualizados durante los créditos como frailes franciscanos de edades distintas). Su imagen (IP) se une a la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR) de sus movimientos y de la apertura de la puerta, y a la imagen contextualizada del espacio

(IE), en función de **representación**. Nótese cómo, de forma simultánea, la abadía se presenta y funciona como el espacio contextualizado en esta representación.

IP < > IR < > SR < > IE

-La conclusión de la pieza musical (M) que, a partir del preámbulo, se ha desarrollado durante los créditos, centra la atención en la representación de la abadía y la llegada de los personajes. Estamos ante una suspensión que tiene valor en la continuidad, como separación de segmentos textuales. Función de **puntuación**:

M [suspensión] + Configuración

-A partir del plano 2, los gestos de reverencia de los monjes (Iact < > Cs), las formas de salutación latinas (LVO) y las imágenes y sonidos (IR y SR) de los lavatorios de manos de los personajes (IP), conforman la función de **representación** de un acto ritual de bienvenida, en la que todas las semias son interdependientes.

Iact < > Cs < > LVO < > IP < > IR < > SR

-En el plano 3, vuelve a surgir la voz musical de expresión inquietante del preámbulo (M), recordando de forma indirecta el anuncio de la narración de “hechos terribles”. Función **deíctica** que trae la coloración musical de inquietud a esta escena, en la cual otros elementos abundarán en ese sentido.

M > Configuración [preámbulo]

-Durante toda la escena, el fraile joven aparece mirando: la oscura entrada de la abadía, los monjes de siniestros rostros que los reciben, la puerta que se cierra tras ellos. En los planos 7 y 9 (primeros planos iguales) aparece una porción de su sayo, por lo que el encuadre es conativo. Así pues, los gestos del personaje (IP < > Cs) y la composición de estos planos (S-c) se unen a la configuración de la escena en función de **ocularización** interna.

Configuración > ((IP < > Cs) + S-c [composición])

-En el plano 7, surge de nuevo la voz del narrador (VN), que se reconoce por el timbre y las expresiones vocales de senilidad contextualizados. Su locución (LVO) explica las primeras impresiones del personaje narrador al llegar a la abadía. Función de **narración**:

(VN < > LVO) + Configuración

-La voz del narrador aparece durante el lavatorio de manos del joven, precisamente hablando de la mano escribiente. La narración (VN < > LVO), el detalle de las extremidades superiores del personaje (IP) y la ocularización interna global de la escena conforman una función **indicativa** que señala al fraile joven (Adso) como narrador de la historia en la época en que vivió los acontecimientos que relata. Esta indicación determina una focalización interna global para todo el discurso, en cuanto que identifica el narrador con la instancia diegética de un personaje. Se trata de una constelación de semias y funciones que activan la inferencia de ese sentido.

(Ocularización) + (VN < > LVO) + IP [manos]

-En el plano 8, el gesto del joven fraile (IP < > Cs) denota intimidación, se muestra sobrecogido por todo lo que ve (ocularización interna). Este sentido se refuerza y fija por el mensaje verbal del narrador (LVO), que habla en primera persona y, como sabemos, coincide con este personaje. Función **indicativa** del desasosiego de Adso

como primera impresión de la abadía. Si el gesto es causado por la visión y el sentido queda anclado por el lenguaje verbal, la función debe tener la forma de una doble determinación:

$$((IP < > Cs) > (Ocularización)) > LVO$$

-En los planos 10 y 12, Iact, IR y SR configuran la función de **representación** del cierre de la puerta por dos monjes. El plano detalle de la tranca (12) es parte específica de la ocularización interna global, y abunda en el ‘desasosiego (entre aquellos muros)’, fijado por la narración.

$$Iact < > IR < > SR$$

-Ya en el tercer segmento, el plano 13 actualiza la **representación** del diálogo entre Adso y su maestro, mientras se disponen a salir de la abadía. Es un acto de comunicación entre los personajes en que el muchacho expresa temor y Guillermo intenta tranquilizarlo. Intervienen para articular la situación de diálogo, la imagen de los personajes y el espacio (IP, IE), los gestos y posturas (Cs), el lenguaje verbal de las locuciones (LVO), la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR). El conocimiento del espacio permite comprender el recorrido de los personajes, desde la iglesia, donde han hablado con Ubertino, hasta el exterior de la abadía. IR y SR recrean los movimientos de ese recorrido. Los personajes intercambian mensajes verbales. Las miradas en derredor preceden a las declaraciones sobre el lugar; la inmovilidad de Adso está en consonancia con el miedo que expresa; y el gesto con que Guillermo le insta a seguirlo, con su ánimo e intención de tranquilizarlo.

$$IP < > Cs < > LVO < > IR < > SR < > IE$$

-El lenguaje verbal del diálogo anterior (LVO) completa, además, dos funciones: **información** y **calificación**. Las palabras de los personajes informan del efecto que en ellos hace la abadía: el lugar no es indiferente, causa desasosiego o interés, es un espacio omnipresente, señalado como escenario de acontecimientos terribles, y determinante en la historia. Por otro lado, el desprecio de Guillermo por los augurios sobre el Anticristo y su explícito propósito de razonar, le califican como un eclesiástico singular en su tiempo. El personaje se caracteriza, por lo que dice (IP < > LVO), como hombre que desprecia las creencias supersticiosas y se rige por la razón.

$$LVO + Configuración$$

$$IP < > LVO$$

-La situación de diálogo concluye con la salida de Adso y Guillermo de la abadía, y con el anuncio de este de comenzar su investigación. Pero el discurso no presenta la continuidad de esa acción, sino el desarrollo de la escena del diezmo que sucedía a la par del diálogo. Hay función de **expectación** en la constelación de la representación de la salida y el lenguaje verbal:

$$(IP < > IR < > SR) + LVO$$

-Al final del plano 13, el encuadre queda fijo unos momentos, mostrando la imagen de la gran torre tras la silueta del rastrillo de la entrada (figura 35). La imagen de estos elementos del espacio (IE), merced a la composición que crea el encuadre (S-c), conforma una metáfora visual, cuyo sentido de opresión se desplegará más adelante, cuando se muestre el edificio de la biblioteca como una fortaleza donde los libros, más que custodiados, se encuentran prisioneros. Función de **connotación**:

$$IE < > S-c [composición] : metáfora$$

-La escena del diezmo, que aparecía en segundo término en el plano anterior, se detalla en el plano 14: la abadía como escenario (IE); los monjes como receptores (Iact); la recreación de la acción de la entrega y de la fila de aldeanos con sus presentes ante la mesa, algunos de los cuales son animales vivos y vociferantes, y la gran romana (IR < > SR); y la bendición con gestos y palabras latinas, traducidas por los rótulos (Cs, LVO y LVE, respectivamente). La interdependencia de todas estas semias configura la función de **representación** de esta escena, aunque hay que señalar una función previa entre lenguaje oral y escrito, pues las palabras latinas determinan la traducción del rótulo para la correcta interpretación.

Iact < > Cs < > IR < > SR < > IE < > (LVO > LVE)

-En esta escena del diezmo, la rapidez con que un monje toma la cesta del primer aldeano y el gesto del escribiente al mirar la siguiente dádiva, denotan la codicia de los religiosos. Imagen representacional (IR) y cinésica (Cs) se suman en función **indicativa** de esa avidez. Una comprensión correcta de la escena requiere conocimientos sobre la antigua práctica de la entrega del diezmo a la iglesia, o de la sociedad feudal de la Edad Media, en la que una abadía no se diferenciaba de un señorío en cuanto a la posesión de tierras y siervos de la gleba. Sin embargo, la ignorancia de esos datos no merma la comprensión del sentido de práctica injusta que intenta transmitir aquí el texto.

IR + Cs

-La representación de la entrega del diezmo funciona como una digresión que, a la vez que mantiene la expectación por la investigación de Guillermo, ocupa el espacio de discurso que correspondería a la continuación de la salida de la abadía del fraile y su discípulo. Función de **elipsis**:

(Representación [diezmo]) < > Configuración

-El plano 15 presenta a los dos personajes andando en el exterior de la abadía, a los pies del gran edificio. La imagen representacional (IR) muestra el camino nevado, la luz diurna y el movimiento de las figuras. El sonido representacional actualiza el viento (SR). El movimiento de encuadre (S-c) eleva el punto de vista desde el encuadre en que la imagen de los personajes es reconocible, hasta la posición que hace visible la gran pared del edificio que cae al abismo, por lo que la actualización de la imagen del espacio (IE) depende del s-código. Función de **representación**:

IP < > IR < > SR < > (IE > S-c [movimientos])

-En este momento (plano 15) vuelve a aparecer la voz reconocible del narrador (VN). Función de **narración**:

(VN < > LVO) + Configuración

-El lenguaje verbal de la narración completa una función con dos efectos: **calificación** de Guillermo, en la primera parte de la locución; y **expectación**, al anunciar que los temores de Adso son reales: el narrador crea la expectativa de acontecimientos terribles en el devenir de la historia.

LVO + Configuración

-En el plano 16, IP e IR se unen en función de **representación** de los personajes observando la mancha de sangre sobre la nieve, e irguiéndose.

IP < > IR

-La mancha roja de sangre (IR) es, para los personajes, un indicio o huella de la muerte del hermano Adelmo que señala dónde acabó su cuerpo. El espectador entiende el signo de la misma forma, si bien las palabras de Guillermo (LVO), que recuerdan el final del miniaturista, fijan el sentido de la función *indicativa* configurada.

IR > LVO

-El gesto de mirada de Guillermo (IP < > Cs), al final este plano 16, se une a la imagen del espacio contextualizado del gran edificio (IE) y al encuadre subjetivo del plano 17, en función de *ocularización* interna. El movimiento y la angulación de este plano (S-c) son consonantes con la elevación de la mirada del personaje, por lo que configuran la subjetividad del encuadre.

IE > ((IP < > Cs) < > S-c [movimientos y angulación])

Efectos semántico-narrativos.-

-Narrador homodieético:

El narrador se presenta a sí mismo en el preámbulo, como personaje que vivió la historia que se dispone a contar. Se describe como anciano. Su voz tiene la cualidad de la senilidad, lo que beneficia su memorización y reconocimiento en posteriores apariciones.

La función indicativa de la focalización interna del segundo segmento identifica el personaje del fraile joven (Adso) con el narrador. Son el mismo personaje en dos estadios diferentes de la vida y del discurso: la juventud, en la diégesis; y la ancianidad, como narrador. Se trata, por tanto, de un narrador *homodieético* / *extradieético* (Guarinos Galán, 2006).

El discurso del narrador es:

-Explicativo, en la función situacional, las caracterizaciones de Guillermo y de sí mismo, y en la descripción de las sensaciones que tuvo al llegar a la abadía.

-Metanarrativo, al presentarse como narrador de una historia que escribe en un pergamino.

-Evaluativo, cuando juzga los hechos que se dispone a contar como ‘asombrosos y terribles’

-Emotivo, pues en todas sus intervenciones deja entrever las emociones que la historia le hace revivir, relativas a los temores que sufrió.

-Personaje:

El tercer segmento sirve a la caracterización psicológica del personaje de Guillermo:

-Según sus propias palabras, Guillermo no se deja influir por supersticiones irracionales y prefiere ejercitar la razón.

-Según la información del narrador, sigue la filosofía clásica y se rige por la lógica de su gran inteligencia.

Esta caracterización es fundamental por cuanto que el personaje se conduce a lo largo de la historia, como el investigador racional de los crímenes de la Abadía.

-Escenario:

-La función situacional del preámbulo traza las coordenadas espacio-temporales del escenario donde se desarrollará la historia: una abadía en la baja Edad Media.

-La Abadía juega un papel crucial en el relato como escenario de la historia. Más que un lugar en el espacio, representa un microcosmos donde tienen lugar las pasiones humanas y en el que las fuerzas del maligno parecen reinar. Las edificaciones, los habitantes y los sucesos producen desasosiego en el joven Adso, futuro narrador de la historia.

-Anunciada en el preámbulo, a partir del segundo segmento, la Abadía se hace presente como una fortaleza de imponentes edificios de piedra y un ambiente gélido, poblada de monjes de hábito negro y hombres que trabajan.

Implicaciones pragmáticas.-

-Efecto de la presentación:

El preámbulo, debido al discurso evaluativo del narrador y la sensación de inquietud que transmite la música, predispone al espectador para asistir al relato de unos hechos truculentos.

Esta predisposición influye en la interpretación del ambiente de la abadía, cuando se representa en el segundo segmento, incluso antes de que el narrador explique la sensación de desasosiego que tuvo al llegar.

-Información pragmática general:

Los conocimientos históricos y culturales del espectador influyen en la comprensión de la función situacional, el ritual de bienvenida, el uso (y reconocimiento) del latín y la escena de la entrega del diezmo.

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias. (10)

Calificación:

-IP < > LVO = *las palabras de Guillermo le califican como personaje que se rige por la razón*

Connotación:

-IE < > S-c [composición] : metáfora = *la imagen de la torre tras el rastrillo tiene un sentido metafórico de opresión*

Elipsis:

-(Representación [diezmo]) < > Configuración = *la escena del diezmo ocupa el discurso elidido de la salida de Guillermo y Adso*

Representación:

- IP <> IR <> SR <> IE = *los dos franciscanos (Guillermo y Adso) llegan a la abadía*
- Iact <> Cs <> LVO <> IP <> IR <> SR = *ritual de bienvenida*
- Iact <> IR <> SR = *unos monjes cierran la puerta*
- IP <> Cs <> LVO <> IR <> SR <> IE = *Adso y Guillermo dialogan mientras se dirigen al exterior de la abadía*
- Iact <> Cs <> IR <> SR <> IE <> (LVO > LVE) = *los aldeanos entregan el diezmo*
- IP <> IR <> SR <> (IE > S-c [movimientos]) = *Adso y Guillermo caminan a los pies del gran edificio*
- IP <> IR = *Guillermo y Adso observan una mancha de sangre sobre la nieve*

Determinaciones. (8)

Deixis:

- M > Configuración [preámbulo] = *la música aporta inquietud a la llegada a la abadía porque remite al preámbulo donde se anunciaron hechos terribles*

Indicación:

- (Negro) > (M + LVO) = *la música y la voz semiotizan el negro para configurar la indicación de un preámbulo*
- (IP <> Cs) > (Ocularización) > LVO = *el gesto de sobrecogimiento por todo lo que ve y las palabras del narrador indican el desasosiego del joven Adso*
- IR > LVO = *la mancha de sangre es indicio de la muerte de Adelmo, cuyo final recuerdan las palabras de Guillermo*

Ocularización:

- Configuración > ((IP <> Cs) + S-c [composición]) = *el joven fraile mira todo con atención (y aprensión) al llegar a la abadía*
- IE > ((IP <> Cs) <> S-c [movimientos y angulación]) = *encuadre subjetivo de Guillermo, que mira el imponente edificio desde abajo*

Representación:

- (IR <> SR <> Cc [atuendo y espacios]) > LVO [preámbulo] = *la abadía*

F. Situacional:

- Configuración > LVO = *la voz del narrador sitúa la historia en una abadía medieval*

Constelaciones. (13)

Calificación:

- LVO + EV = *palabras y expresiones vocales caracterizan como anciano al narrador en el preámbulo*
- LVO + Configuración = *el narrador caracteriza a Guillermo como inteligente, seguidor de los filósofos griegos y confiado en la razón lógica*

Coloración:

- M + Configuración = *la música aporta inquietud al preámbulo*

Expectación:

- (IP <> IR <> SR) + LVO = *la salida de la abadía y el anuncio de Guillermo sobre su intención de resolver el enigma de la primera muerte activan expectativas*
- LVO + Configuración = *las palabras del narrador, mientras Adso y Guillermo caminan por el exterior, crean la expectativa de acontecimientos temibles*

Indicación:

- (Ocularización) + (VN + LVO) + IP [manos] = *el joven fraile es el narrador que cuenta la historia*

-IR + Cs = *la rapidez al recoger el diezmo y la avidez del gesto del escribiente indican la codicia de los monjes*

Información:

-LVO + Configuración = *el narrador informa de que vivió los acontecimientos que contará*
-LVO + Configuración = *las palabras de los personajes informan de su distinta visión de la abadía*

Narración:

-(LVO < > EV) + Configuración = *en el preámbulo, la voz senil se presenta como narrador de la historia*
-(VN < > LVO) + Configuración = *durante el lavatorio aparece de nuevo el narrador y explica las primeras impresiones de Adso al llegar a la abadía*
-(VN < > LVO) + Configuración = *la voz del narrador aparece mientras Adso y Guillermo caminan a los pies del gran edificio*

Puntuación:

-M [suspensión] + Configuración = *la conclusión musical centra la atención en la representación de la llegada a la abadía y la separa de los créditos*

-Tipos de función con más de una clase:

- Calificación: determinación y constelaciones
- Indicación: determinaciones y constelaciones
- Representación: interdependencias y determinación

Poética.-

-Discurso emotivo del narrador:

Como hemos comprobado, el discurso explicativo del narrador sirve para situar la historia y caracterizar a los personajes. Sin embargo, la inclusión de la narración, como estrategia creativa cobra importancia por el discurso emotivo del narrador, a partir del cual se define el ambiente de la abadía como inquietante, a la vez que se crea la expectativa de graves sucesos.

-Omnipresencia del Edificio:

- Es la única construcción que se diferenciaba en la lejanía del viaje durante los créditos.
- Ocupa el fondo al abrirse la puerta.
- En el tercer segmento, destaca en la escena de diálogo.
- Forma metáfora visual con el rastrillo (Figura 35).
- Los personajes caminan bajo sus muros en escorzo,
- La mirada final de Guillermo devuelve su imagen en contundente contrapicado.

Su omnipresencia en los segmentos analizados es intencional. Es el Edificio que guarda la Biblioteca, lugar clave en el desarrollo del relato.

Proceso textual.-

-Progresión:

- La voz del narrador funciona como elemento de coherencia discursiva.

-Los personajes y el espacio de la abadía son denominador común en los dos segmentos icónicos.

-La narración en el preámbulo y la función indicativa de la focalización en el segmento de la llegada justifican la falta de cohesión de la voz del personaje Adso, en sus intervenciones como narrador (anciano) y actuante (joven).

-S-códigos:

La significación de la abadía como ambiente inquietante se basa, en gran medida, en los s-códigos:

-Angulación:

-Ocularización subjetiva de Guillermo que magnifica la torre.

-Composición:

-Ocularización global de Adso, al llegar, que le provoca desasosiego

-Metáfora visual de la opresión de la torre (función connotativa)

-Movimientos:

-Representación de la torre en escorzo, en el tercer segmento

-Ocularización subjetiva

-Sistema:

-La caracterización del personaje de Guillermo es clave para la trama detectivesca que protagoniza como investigador de los crímenes de la abadía.

-El narrador aparece en cada uno de los tres segmentos analizados. A lo largo del texto interviene en otras cinco ocasiones y, como en las analizadas, en todas ellas expresa sus sentimientos y emociones. En alguna ocasión el discurso emotivo es exclusivo en la narración. Pese a la distancia temporal, el narrador homodiegético sigue teniendo muy presente la historia vivida, lo cual desvía la focalización hacia el Adso personaje, joven, inexperto, inocente e impresionable. De esta forma, se mantiene el efecto de intriga en la trama.

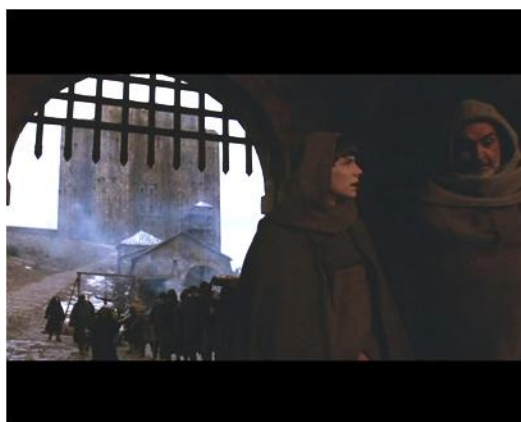


Figura 35: Plano 13: Función de connotación: metáfora visual por la composición del encuadre y la imagen del espacio.

El nombre de la rosa (1986) de Jean-Jacques Annaud.

Fuente: [DVD] Warner Bros Entertainment, 2004

4.1.12.-*El secreto de sus ojos (2009)* de Juan José Campanella
(Plano secuencia)

Benjamín Espósito acaba de jubilarse después de una vida entera como empleado en un Juzgado Penal. Tiene un sueño largamente postergado: escribir una novela. Para narrarla no pretende inventar nada, al contrario: contará una historia real de la que ha sido testigo y protagonista, en la lejana Argentina del año 1974: la historia de un asesinato y de la búsqueda y el hallazgo del culpable.

(El secreto de sus ojos, [2009], sinopsis)

Descripción semiológica.-

Espósito y su compañero Sandoval buscan al principal sospechoso del asesinato, del que tienen la identidad, algunas cartas de su puño y letra robadas a su madre y algunas fotos, pues era conocido de la mujer asesinada. Saben que Isidoro Gómez, que así se llama, es hinch de fútbol y, después de buscarle sin éxito, deciden seguir la pista de su “pasión” futbolística.

00: 58: 19 / 01: 03: 18

Plano único:

Dividimos el plano en los distintos encuadres y movimientos que articula, dando por sentado que se suceden sin marca de continuidad, y que la delimitación descriptiva es solo aparente y operativa.

a) *Gran plano general aéreo con travelling* de acercamiento a un estadio de fútbol, iluminado en la noche y lleno de espectadores, mientras un locutor de radio presenta el partido y se oye una pieza musical de expresión épica con acompañamiento de coro...

b) *Plano general picado con travelling* de seguimiento de la jugada narrada por el locutor, que continúa, *cenital*, sobre los espectadores de las gradas situadas tras la portería....

c) *Panorámica vertical y travelling* hasta *plano medio* de Espósito entre los espectadores...

d) *Panorámica* hacia la derecha hasta Sandoval que se acerca buscando al sospechoso entre el público con una foto en la mano, y llega hasta la posición de Espósito. Hablan mientras Sandoval sigue buscando con la mirada:

Expósito: “Esto es una locura, un delirio es esto”.

Sandoval: “Porque vos no entendés nada de fútbol”

Espósito: “No, no”

Sandoval: “Tienes que tener un poco de paciencia, nada más”

Espósito: “¿Qué tiene que ver? Lo que digo es que hay mucha gente. Es imposible esto”

Sandoval fija su mirada hacia la izquierda.

Sandoval: “¡Ahí está!...”

e) *Panorámica* hacia la izquierda mientras Sandoval sigue diciendo “-¡Ahí, ahí... ahí!” y Espósito pregunta, a la vez: “-¿Dónde?... ¿Donde, boludo? Márcamelo” (fuera de campo)...

f) *Plano medio* con travelling de seguimiento de los personajes que entran en campo y avanzan hacia el fondo, descendiendo por las gradas y pidiendo perdón a los espectadores que molestan, hasta *primer plano* de un espectador de espaldas. Sandoval le da una palmada en el hombro y lo llama: “-¿Isidoro Gómez?”. El hombre se vuelve: no es el sospechoso...

g) *Panorámica* hacia la derecha hasta *plano medio* de Espósito que, desanimado, niega con la cabeza y dice “-Vamos, vamos”...

h) *Travelling* hasta *primer plano* de un espectador en extremo derecha, mientras Espósito y Sandoval se alejan discutiendo hacia el fondo izquierda, entre la muchedumbre (figura 36).

Sandoval: “¿Qué te pasa?”

Espósito: “...Hace un mes que estamos con esto. Cuatro partidos vimos ya”

Sandoval: “Te dije que tengas un poco de paciencia”

Se oye la locución radiofónica en el transistor de algún espectador. De pronto, Espósito, al fondo, se vuelve, mira y se dirige, seguido por su compañero, al espectador de primer término derecha. Ese espectador es Isidoro Gómez, el sospechoso identificable por la fotografía presentada antes en el texto. Lleva al cuello una bufanda con los colores del Racing de Avellaneda. Cuando Espósito llega a él, lo agarra fuertemente por la camisa y lo interpela con rabia: “-¡Gómez, Gómez!”. Pero en ese momento se produce un gran alboroto, la hinchada y el locutor de radio gritan “¡Gooool!”, los personajes (y el propio encuadre) son zarandeados, y el sospechoso se libera...

i) *Panorámica* hacia la derecha y *travelling* de seguimiento de Gómez escapando escaleras arriba y de Sandoval yendo tras él. Salen por un vomitorio y corren, en persecución, por los pasillos y escaleras interiores del estadio, mientras Sandoval insulta y grita a Gómez que pare, que no corra. Tras girar a la derecha, Sandoval se vuelve, sin dejar de correr, dirigiéndose a Espósito, que debe venir detrás: “-¡Dale, Benjamín! ¡Apurate, por favor!”. El sospechoso se pierde al fondo...

j) *Panorámica* hasta *plano medio* de Espósito, que viene corriendo detrás, diciendo: “-Lo tenía agarrado. Se me escapó”. Sigue *travelling* tras los dos personajes que bajan un nivel y se encuentran con el Inspector Báez y varios policías de uniforme. Sandoval llama la atención del inspector gritando su nombre...

k) *Travelling* hasta *plano medio* de Sandoval y Espósito hablando con Báez, apresuradamente y con vehemente gesticulación:

Sandoval: “¡Báez, vení! Salió corriendo, lo viste”

Báez: “Pero, ¿cómo es?”

Espósito: “¿Cómo que cómo es? Te di la foto”

Báez: “Sí, pero ¿cómo es de alto?”

Espósito: “Mediana estatura, flaquito. (Dirigiéndose a los policías uniformados) ¿Qué están haciendo ahí?!”

Espósito señala a los policías la dirección por donde deben buscar al sospechoso y todos se apresuran hacia allá...

l) *Plano medio* con *travelling* de Espósito y Sandoval que vuelven a subir, mientras este último se lamenta:

Sandoval: "...Yo no estoy para estas cosas, Benjamín... [Báez] tenía que estar en el estadio, no nosotros"

Espósito: "No lo conoce..., nosotros sí"

Sandoval: "Pero, ¿por qué no le diste la foto?"

Espósito: "Se la di, ¿no escuchaste?, se la di"

Sandoval mira hacia el fondo izquierda, donde, en un nivel superior, un joven ha salido de un cuarto, abrochándose la bragueta e insultando a alguien que permanece en el interior: "...¡Pedazo de animal! ¡Infeliz!"...

m) *Travelling* de seguimiento de Sandoval que sube las escaleras y entra en los lavabos. Se escucha la locución radiofónica y los murmullos de la grada. Sandoval abre la puerta de una cabina con una patada y es insultado por el individuo sorprendido que la ocupa. Se detiene ante una puerta cerrada, llama y ordena: "-¡Salí!". El de dentro le dice de forma grosera que está ocupado, y él: "-Salí, voludo, está toda la policía acá...". Pero el otro cree que se trata de una broma. Entonces, por detrás, de otra cabina, sale Gómez, coge a Sandoval por la espalda, lo golpea contra la pared y lo tira al suelo. Se oye la voz de Espósito: "¡Pablo!"...

n) *Travelling* de seguimiento de Gómez que sale de los lavabos arremetiendo contra Espósito, huye por el pasillo, baja unas escaleras y desaparece tras el murete de protección, mientras el movimiento de encuadre sigue avanzando en el mismo nivel hasta el final del murete...

ñ) *Plano general* de Gómez que, en un nivel inferior de los pasillos, se vuelve perseguido por los policías y se aproxima subiendo las escaleras; *plano medio* con *travelling* de seguimiento hasta llegar a un muro que le cierra el paso, pues al otro lado la altura es de varios metros (*panorámica* a *plano general picado* del espacio tras el muro). Se oyen ladridos...

o) *Travelling* de seguimiento de Gómez, que salta el muro cuando los policías están a punto de llegar hasta él. Grita al caer y se lleva las manos a uno de sus tobillos, pero se levanta, aunque cojeando. *Panorámica* vertical hasta los policías que le gritan desde arriba, y de retorno al *travelling* que sigue al renqueante Gómez entrando en el terreno de juego, empujando a un empleado, chocando con un jugador de su equipo y cayendo al suelo, mientras todo el estadio silba...

p) *Primer plano* desde el suelo de Gómez quejándose sobre el césped, con la insignia en tela de su equipo pegada al rostro. Aparece un pastor alemán ladrando y una porra policial tocándole la cara. Llega Espósito y lo levanta.

-Imagen:

-Imagen de personajes (IP): Espósito, Sandoval, Gómez, Báez

-Códigos culturales:

-Cc [espacios]: estadio de fútbol

-Cc [atuendo]: uniformidad de futbolistas y policías

- Cc [deporte]: jugada de fútbol
- Imagen representacional (IR): ambiente nocturno; acciones; espacios; público; actantes
- Símbolos (IS): banderas, bufandas y uniforme de los futbolistas con los colores del Racing de Avellaneda
- Cinésica (Cs): gestos y miradas
- S-códigos cinematográficos:
 - S-c [movimientos]
 - S-c [escala]
 - S-c [composición]
- Voz:
 - Medio de comunicación (MCM): voz radiofónica
 - Lenguaje verbal oral (LVO): cánticos de los hinchas; locución radiofónica; diálogos; petición de disculpas; exclamación de gol; llamadas en persecución
 - Reflejos Vocales (RV): respiración de agotamiento; gritos de dolor
 - Señales vocales no lingüísticas (SV): silbidos
- Música:
 - Pieza musical con acompañamiento de coro y expresión épica [durante a) y b)]
- Sonidos:
 - SR: sonidos provocados por las acciones; ladridos

Análisis semiótico de la configuración.-

-Un estadio de fútbol es un edificio reconocible en el entramado urbanístico de la ciudad, máxime si la visión que se tiene de él es completa y desde el aire. En el encuadre a) se dan estas condiciones, pero además, su movimiento, que acerca el punto de vista al lugar, lleva el discurso, literalmente, al estadio. Por su parte, la locución radiofónica presenta, con la oratoria propia de la radiodifusión deportiva, el partido de fútbol entre Huracán y Racing de Avellaneda (equipo del que es seguidor el sospechoso). El código cultural de lugares reconocibles (Cc [espacios]), el s-código del movimiento de encuadre (S-c) y el medio radiofónico (MCM), que utiliza primordialmente el código de la lengua, se unen en función *situacional* de la acción en un estadio, durante la celebración de un partido de fútbol. En este momento, la locución radiofónica no está justificada en la diégesis, pero la asociación cultural entre los eventos futbolísticos y su retransmisión radiofónica evitan la posible incoherencia. Más adelante, la voz del locutor surge en varias ocasiones, prolongando su misión situacional, pero el espectador ya puede inferir que proviene del transistor de algún hincha que no quiere perder detalle del partido, en la grada o mientras visita los lavabos.

Configuración > (Cc [espacios] + S-c [movimientos] + MCM)

-La música (M) aporta su expresividad épica a la función situacional, en consonancia con la relación que Espósito y Sandoval han establecido entre el fútbol y el sospechoso: 'la pasión' de este último. Función de *coloración* que cesa durante el encuadre b), cuando el griterío ensordecedor de los hinchas eclipsa la música (y la sustituye en la actualización del sentido pasional).

M + Configuración

-Una vez que el punto de vista se sitúa sobre el estadio, en el encuadre b), el espectador puede seguir la jugada de los futbolistas (Cc [deporte]) y comprender que las

gradas están repletas de vociferantes hinchas (IR, LVO), algunos de los cuales ondean banderas (IS). Se establece función de **representación** del evento deportivo, en la cual también participa la locución radiofónica que narra la jugada (MCM).

(Cc [deporte] < > (IR < > LVO < > IS) [hinchas, cánticos, banderas]) + MCM

-El movimiento de encuadre [a), b) y c)] conduce a la imagen del personaje de Benjamín Espósito. Función de **valorización**:

S-c [movimientos] < > IP

-La panorámica d) centra la atención en Sandoval (IP). Función de **valorización**:

S-c [movimientos] < > IP

-Sandoval busca al sospechoso. Aparece entre la hinchada albiceleste, con una foto en la mano y mirando las caras de los incondicionales del Racing. El espectador infiere que la cartulina que porta es una de las fotos por las que Espósito ha identificado a Isidoro Gómez en un momento anterior del relato, y aunque no conozca los símbolos del equipo, comprende que en esta zona de la grada se sitúan los aficionados del Racing de Avellaneda, pues es “la pasión” de Gómez. Así pues en la **representación** de la busca participan la imagen del personaje (IP), sus gestos de mirar (Cs), la imagen representacional de los hinchas, los movimientos y la cartulina (IR), y la imagen simbólica de las insignias del Racing (IS).

IP < > Cs < > IR < > IS

-Cuando Espósito y Sandoval se encuentran [todavía en d)], se muestra una situación de diálogo que expresa la distinta actitud de los personajes con respecto a la estrategia de búsqueda. Espósito cree que será imposible encontrar al sospechoso entre muchedumbre, en cambio Sandoval sigue buscando, paciente y esperanzado, mientras habla. El diálogo en sí es, en cierta medida, infortunado porque sus locuciones iniciales no apuntan a la misma referencia (Espósito cree que es una locura buscar así al sospechoso y Sandoval interpreta que habla del tumultuoso evento deportivo). Espósito se da cuenta e intenta reconducir la conversación, pero esta termina con el gesto y la expresión deícticos de Sandoval, y el diálogo se centra en la ubicación del sospechoso [e)]. Esta situación de diálogo se **representa** por la función que contraen la imagen de los personajes (IP), los gestos y miradas de Sandoval (Cs), el lenguaje verbal oral del diálogo (LVO) y la imagen representacional de la situación y los movimientos (IR).

IP < > Cs < > LVO < > IR

-Los dos personajes (IP) se lanzan en la dirección marcada [e) y f)], apartando a los espectadores (IR) y pidiéndoles disculpas (LVO). Función de **representación**:

IP < > IR < > LVO

-El movimiento e) y el encuadre f) terminan por definir la posición cognitiva del espectador, hacen evidente una **ocularización** *espectatorial* que, si bien ha estado solo latente en la función situacional y las valorizaciones, se manifestará claramente durante toda la secuencia. El s-código de los movimientos (S-c) completa esta función, en la cual la configuración de la secuencia **determina** el movimiento, que afecta al punto de vista, para transmitir el sentido de la ocularización *espectatorial*:

Configuración > S-c [movimientos]

-La configuración del discurso retrasa la confirmación del descubrimiento de Sandoval: la panorámica [e)] que sigue a la locución no encuentra una figura en que centrarse, sino una generalidad de espectadores; y el periplo de los personajes hasta su objetivo es dificultoso y más largo de lo esperado. Se crea así *expectación* por saber si efectivamente han encontrado a Isidoro Gómez. En esta función se suman las palabras (LVO) y gestos de Sandoval (primero señalando de lejos la ubicación del sospechoso y luego al individuo concreto de espaldas: Cs), la representación del acercamiento de los personajes (IP < > IR), y los s-códigos combinados del movimiento y la escala del encuadre (S-c), los cuales terminan por centrar la atención sobre la cabeza del señalado, justo antes de que se vuelva.

LVO + Cs + (IP < > IR) + S-c [movimientos y escala]

-En f), Sandoval llama la atención del individuo y este se vuelve. Hay función *indicativa* del error en la búsqueda, pues este hombre no es el sospechoso, entre la imagen representacional del sujeto y su movimiento (IR), la escala del encuadre (primer plano que permite la comparación con la imagen del personaje actualizada previamente a partir de fotografías: S-c), y las palabras de Sandoval que lo llama /Isidoro Gómez/ (LVO). Se trata de una identificación negativa, pues la imagen de Gómez es conocida por el espectador y no coincide con la fisonomía de este individuo. El vocativo podría ser contingente en el establecimiento de la indicación, pero tiene la virtud de resaltarla a modo de formalismo previo.

LVO < > IR < > S-c [escala]

-En g), los gestos y palabras de Espósito denotan que se da por vencido en la búsqueda. Función *indicativa*:

IP < > (Cs + LVO)

-En el encuadre h) se *representa* a los personajes marchando mientras dialogan.

IP < > IR < > LVO

-El lenguaje verbal oral de ese diálogo [h)] *informa* de que esta es la cuarta vez que buscan a Gómez durante un partido de fútbol. Esta información hace más realista la búsqueda de un individuo en un estadio, y justifica la posibilidad del hallazgo por la persistencia denotada.

LVO + Configuración

-Mientras se representa el diálogo y la marcha de Sandoval y Espósito [h)], el encuadre se ha hecho fijo, dejando en primer plano la imagen (reconocible) de Isidoro Gómez (figura 36). Los s-códigos de movimientos, composición y escala (S-c) entran en función con la imagen contextualizada del personaje (IP) para crear dos efectos: centrar la atención en un individuo e identificarlo como el sospechoso. El movimiento de encuadre lleva el punto de vista hasta la figura de un hincha, y la composición la mantiene en el primer término derecha mientras los investigadores se pierden por el fondo: función de *valorización*. Debido al detalle y la atención centrada en esta figura, el espectador puede reconocer al sospechoso: función *indicativa* que señala la correspondencia de este rostro con las fotografías actualizadas anteriormente en el texto.

S-c [composición, escala y movimientos] < > IP

-El encuadre h) presenta el abandono de la búsqueda y a la persona buscada, al mismo tiempo. La representación de la marcha de Sandoval y Espósito (IP < > IR) y la

identificación del sospechoso indicada (S-c < > IP) se relacionan irremediablemente y provocan la **expectación** del fracaso en el umbral del éxito.

(IP < > IR) < > (S-c < > IP)

-La expectativa de fracaso se ve (felizmente) truncada por la función **indicativa** de que Espósito se ha dado cuenta de la presencia de Gómez. Esta función se articula por la interdependencia entre la imagen de personaje y el gesto cinésico de volverse a mirar [h)].

IP < > Cs

-Todavía en el encuadre h), Espósito se lanza con rabia a prender a Gómez. Imagen de personaje (IP), movimientos (IR), palabras y gestos airados (LVO y Cs) configuran función de **representación**:

IP < > IR < > LVO < > Cs

-Entonces, al final de h), estalla el alboroto y la confusión del gol, lo que provoca que Espósito suelte a Gómez. Todos gritan, todos saltan, los personajes trastabillan y el encuadre se tambalea, en concordancia con la ocularización espectral que parece situar el punto de vista en el espacio diegético. Los personajes (IP) se ven envueltos en el tumulto vociferante de la grada que grita /gol/ (IR, LVO), y el encuadre es zarandeado como si el espectador también estuviera en el estadio (S-c [movimientos]). Por último, la locución radiofónica (MCM), que ha resurgido procedente de algún transistor en la grada, contribuye al escándalo con su acostumbrada estridencia, reafirmando el tanto y comentando que ha marcado el Racing de Avellaneda. Función de **representación**:

IP < > IR < > LVO < > S-c [movimientos] < > MCM

-En i) comienza la persecución de Gómez. En la correspondiente función de **representación** intervienen, además de la imagen de los personajes (IP) y la representacional de los movimientos y el espacio (IR), el lenguaje verbal de las interpelaciones de Sandoval (LVO) y los sonidos representacionales producidos por la carrera (SR), audibles ahora en los pasillos, fuera del griterío de la grada.

IP < > IR < > SR < > LVO

-Entre i) y j) se **representa** el diálogo en plena persecución entre Sandoval y Espósito. Las palabras no aportan información nueva, pero la situación, que exige que Sandoval se vuelva hacia su compañero, sirve para justificar que el sospechoso desaparezca de su vista (el espectador lo ve desaparecer por una puerta, al fondo), y que ellos sigan un camino distinto.

IP < > IR < > SR < > LVO

-En la **representación** del diálogo con el inspector Báez [k)] intervienen, además de imagen de personaje (IP), representacional (IR), sonidos (SR) y lenguaje verbal (LVO), la cinésica de la vehemente gesticulación (Cs) y el código cultural de la uniformidad policial (Cc). Esta función informa de la participación de la policía en el dispositivo de búsqueda y de su disposición posterior dentro del estadio.

IP < > IR < > SR < > LVO < > Cs < > Cc [atuendo]

-En l), **representación** de otra situación de diálogo. En ella Sandoval se lamenta por tener que correr tras el sospechoso, y los reflejos vocales de su respiración denotan

agotamiento (RV). Además, se habla de la fotografía de Gómez como instrumento de búsqueda, y sirve para actualizar, al fondo, la presencia airada de un individuo joven saliendo de los lavabos.

IP < > IR < > SR < > LVO < > RV

-La presencia del individuo que sale airado, en l), es un indicio para Sandoval de que Gómez está en los lavabos: la inconfundible acción del joven sobre sus pantalones señala de dónde sale; sus insultos hacia el interior hacen suponer que ha tenido un altercado con alguien (que quizás buscaba esconderse). El espectador, introducido virtualmente en el espacio diegético, interpreta igualmente la escena como un indicio, aunque el sentido queda determinado por la mirada de Sandoval. Hay que recordar que el espectador pudo percibir, en i), cómo Gómez entraba en el cuarto de donde ahora sale este joven, pero no es probable que mantenga la correlación espacial tras los movimientos de encuadre y las acciones posteriores. Así pues, la mirada de Sandoval (IP < > Cs) hacia la representación de la salida airada del joven (IR < > SR < > LVO) fija el sentido de la función *indicativa* que contraen: ‘Sandoval interpreta que Gómez se esconde en los lavabos’.

(IR < > SR < > LVO) > (IP < > Cs)

-Sandoval busca al sospechoso en el baño [m)]. El personaje (IP) abre una cabina, golpea la puerta de otra (IR, SR), increpa a Gómez y recibe insultos de los ocupantes (LVO). Función de *representación*. Además, la busca en las cabinas por el método de ensayo y error crea *expectación* por el hallazgo del sospechoso que necesariamente se avecina.

IP < > IR < > SR < > LVO

-En la *representación* de la agresiva huida de Gómez, además de IP, IR, SR y LVO, participan los reflejos vocales (RV) de los gritos de dolor de los personajes atacados:

IP < > IR < > SR < > LVO < > RV

-En n) Gómez desaparece bajando unas escaleras (IP < > IR) mientras el movimiento de encuadre (S-c) sigue la línea del murete de protección. Se produce *expectación* por la pérdida de visión del sospechoso y la continuidad en la presentación de un camino vacío. El espectador supone que Gómez huye definitivamente.

S-c [movimientos] < > (IP < > IR)

-Pero en ñ) el sospechoso vuelve a aparecer, ahora perseguido por la policía con perros (representados solo por sus ladridos: SR). Los policías se identifican por sus uniformes (Cc) y en la persecución utilizan el lenguaje verbal (LVO) para increpar al sospechoso. Función de *representación*:

IP < > IR < > Cc [atuendo] < > LVO < > SR

-La panorámica de ñ) y la imagen representacional del espacio (IR) constituyen función *indicativa* de la altura, en principio insalvable, que corta el paso a Gómez.

S-c [movimientos] < > IR

-Pero Gómez salta. *Representación*:

IP < > IR < > SR

-El grito al caer (RV) y el gesto de llevarse las manos al tobillo (Cs) *indican* que se ha hecho daño en el salto.

IP < > (Cs + RV)

-En o) una panorámica vertical centra la atención sobre los policías (imagen contextualizada de actantes: Iact) que desde el muro interpelan al huido (LVO). Se trata de una *valorización* que evidencia el abandono de la persecución ante la dificultad de la altura. En el orden práctico de la realización del film, esta panorámica puede servir para liberar del encuadre al actor que interpreta a Gómez, con el fin de que acomode la bufanda que lleva al cuello de modo que, al final, sea visible en la configuración textual.

S-c [movimientos] < > (Iact < > LVO)

-Gómez entra en el terreno de juego con un claro movimiento de cojera (Cs). Aquí el espacio, contextualizado y reconocible culturalmente (IE), adquiere gran influencia en la interpretación del texto. En primer lugar, el espectador sabe que un aficionado que salta al campo, tarde o temprano, es reducido por la seguridad del estadio. Y, por otro lado, determinará el carácter circular de la secuencia, la cual comienza y finaliza en el mismo espacio, aunque las perspectivas con que se muestra, respectivamente desde el aire y a ras de suelo, sean tan opuestas. En este momento [o] la *representación* se construye por la siguiente función:

IP < > Cs < > IR < > SR < > IE

-Los silbidos del público (señales vocales no lingüísticas: SV) denotan sus protestas por la intrusión de Gómez. Se establece una función *causal* entre la representación anterior y los silbidos.

SV > (IP < > Cs < > IR < > SR < > IE)

-En la *representación* del choque de Gómez con un jugador incide la imagen simbólica del uniforme de este (IS), pues lo identifica como perteneciente al equipo del que es hinchado el sospechoso.

IP < > IR < > SR < > IS

-En p), la cinésica de los gestos (Cs), los reflejos vocales de la fuerte respiración y los lamentos (RV) de Gómez (IP) indican su dolor y su agotamiento. Función *indicativa*:

IP < > (Cs + RV)

-El apresamiento se *representa* por la presencia, junto al rostro de Gómez (IP), de la porra policial y el perro que ladra (IR, SR).

IP < > IR < > SR

-La composición (S-c) del encuadre p) activa una lectura connotativa que afecta al resultado de toda la secuencia y cuyo sentido *alegórico* podría ser: 'la pasión de Gómez causa su perdición'. El punto de vista se sitúa en el suelo, paralelo al sujeto, lo que provoca la alotópica posición vertical de la figura de Gómez con respecto al encuadre; en la representación del apresamiento, la policía se actualiza en forma de *sinécdoque* para mantener la atención sobre el detenido; los colores del Racing de Avellaneda (IS) están presentes en la bufanda junto al rostro y en el uniforme del futbolista con el que chocó Gómez antes de caer; y, por último, la secuencia, que comienza presentando la imagen majestuosa del campo desde el aire y con la coloración

épica de la música, termina en el mismo espacio, visto ahora desde el suelo, el lugar más bajo posible. Función **connotativa**:

S-c [composición] + IS + Configuración : alegoría

-Por último, hay **representación** de la llegada de Espósito y de su acción de levantar al detenido, para evidenciar que se hace cargo de Isidoro Gómez.

IP < > IR

Efectos semántico-narrativos.-

-Plano secuencia:

Toda la acción se presenta en un mismo plano, sin cortes ni transiciones (aunque en la realización se utiliza tecnología digital). Esta continuidad tiene consecuencias en la construcción de relato:

-Las valorizaciones de los personajes, en c), d) y h), justifican la empresa de Sandoval y Espósito: encontrar un hombre en un estadio de fútbol. La primera es el caso más evidente, pues desde un gran plano general del estadio, se centra la atención sobre la figura en plano medio del personaje de Benjamín Espósito. Estas funciones hacen creíble el hallazgo de Isidoro Gómez entre la multitud de la hinchada. (Aunque no debemos olvidar que, a través del diálogo, se informa al espectador de que es la cuarta vez que se repite la búsqueda).

-La acción exige continuos movimientos de encuadre y, por tanto, del punto de vista, lo que termina por definir un tipo de ocularización espectral que, además, se ve acentuada por la situación virtual del espectador en el espacio diegético. Como enseguida veremos, esta ocularización tendrá, a su vez, efectos en la narración.

-La continuidad potencia la configuración circular de la acción, circularidad que formará parte de la función connotativa que se evidencia hacia el final de la secuencia. Esta se configura como un movimiento continuo dentro del estadio que comienza en el campo de juego, sigue en la grada, se adentra en los espacios interiores de pasillos y lavabos, y termina nuevamente en el campo.

-Ocularización espectral:

-El discurso sitúa al espectador virtualmente dentro del espacio diegético. Los efectos de inmersión y empatía se acentúan al colocar el punto de vista junto a los personajes perseguidores. Este posicionamiento perseguidor del espectador se mantiene en toda la secuencia, debido a la falta de alternancia entre perseguido y perseguidores que provoca la continuidad del plano.

-Por otra parte, este tipo de ocularización conlleva un privilegio cognitivo del espectador sobre los personajes. No olvidemos, sin embargo, que la facultad de otorgar dicho privilegio recae sobre el sujeto de la enunciación.

-En esta secuencia, a pesar de la ocularización constante, la focalización no siempre es de tipo espectral, ya que en varios momentos el espectador comparte la misma información con los personajes, o dispone de menos.

-De la relación de la empatía con la distribución de la información surgen los efectos de expectativa, los cuales podríamos clasificar en dos grupos, dependiendo de si el espectador tiene o no más información que los personajes:

-Expectativas positivas, cuando el espectador espera con los personajes encontrar al sospechoso, en la grada o en los baños.

-Expectativas negativas, cuando el espectador sabe más que los personajes y ve cómo el sospechoso pasa desapercibido para ellos, se esconde o desaparece.

-Personajes:

-El primer diálogo entre los personajes ha mostrado la distinta disposición de cada uno ante la busca. Sandoval, que tuvo la idea, es optimista; Espósito, pesimista.

-En la configuración, Sandoval lleva siempre la iniciativa de la búsqueda y de la persecución.

-Pero, al final, es Espósito, obsesionado por el crimen y la búsqueda del culpable, quien llega antes al detenido Gómez.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información contextual:

La información contextual es necesaria para:

-La interpretación de la búsqueda de Sandoval a partir de una foto.

-La identificación de Isidoro Gómez.

-La comprensión de la función situacional.

-La contextualización de la hinchada y los colores del Racing de Avellaneda.

-Información general:

-El fútbol es un fenómeno social de masas, al que contribuyen los medios de comunicación por el seguimiento continuo de campeonatos y equipos, de tal forma que no se concibe la celebración de un partido importante sin su retransmisión radiofónica o televisiva. El texto aprovecha esta circunstancia para actualizar de forma natural la locución radiofónica, como formante de la función situacional y de la primera representación, así como parte del sonido ambiente que satura los momentos de expectativa.

-Así mismo, el conocimiento del mundo del fútbol influye en la comprensión del fenómeno de la hinchada, de la afición de Gómez y de las razones que llevan a Espósito y Sandoval a buscar en el estadio.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (32)

Expectación:

- IP <> IR <> (S-c <> IP) = *el espectador presencia cómo Espósito abandona cuando el sospechoso está tan cerca*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *la búsqueda en las cabinas del baño crea expectación por el hallazgo del sospechoso*
- S-c [movimiento] <> (IP <> IR) = *el movimiento de encuadre no sigue a Gómez, lo que crea la expectativa de su huida definitiva*

Indicación:

- LVO <> IR <> S-c [escala] = *el individuo señalado no es Isidoro Gómez*
- IP <> (Cs + LVO) = *Espósito se da por vencido en la búsqueda*
- S-c [composición, escala y movimientos] <> IP = *la atención centrada en el individuo en primer término derecha y la escala permiten reconocerlo como Isidoro Gómez, cuando Espósito y Sandoval se marchan*
- IP <> Cs = *Espósito cae en la cuenta de la presencia de Gómez*
- S-c [movimientos] <> IR = *indicación de la altura que corta el paso a Gómez*
- IP <> (Cs + RV) = *Gómez se lastima al saltar*
- IP <> (Cs + RV) = *lo gestos y lamentos de Gómez indican su dolor y agotamiento, en el césped*

Representación:

- IP <> Cs <> IR <> IS = *Sandoval busca entre los hinchas del Racing al sospechoso*
- IP <> Cs <> LVO <> IR = *Espósito y Sandoval hablan mientras este sigue buscando con la mirada*
- IP <> IR <> LVO = *Sandoval y Espósito se dirigen hacia donde el primero señaló, apartando espectadores y disculpándose por ello*
- IP <> IR <> LVO = *Espósito y Sandoval abandonan la búsqueda hablando*
- IP <> IR <> LVO <> Cs = *Espósito se lanza con rabia a por Gómez*
- IP <> IR <> LVO <> S-c [movimientos] <> MCM = *alboroto del gol*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *comienza la persecución de Gómez*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *Sandoval se vuelve y habla con Espósito, el sospechoso se pierde de vista*
- IP <> IR <> SR <> LVO <> Cs <> Cc [vestimenta] = *situación de diálogo con el inspector Báez acompañado por policías de uniforme*
- IP <> IR <> SR <> LVO <> RV = *Espósito y Sandoval hablan agotados mientras vuelven a subir, hasta que ven a un individuo salir enfadado de los lavabos*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *búsqueda en las cabinas de los servicios*
- IP <> IR <> SR <> LVO <> RV = *Gómez huye arremetiendo contra Sandoval y Espósito*
- IP <> IR <> Cc [atuendo] <> LVO <> SR = *Gómez perseguido por la policía con perros hasta el muro que le corta el paso*
- IP <> (IR <> SR) = *Gómez salta*
- IP <> Cs <> IR <> SR <> IE = *Gómez entra en el terreno de juego cojeando*
- IP <> IR <> SR <> IS = *Gómez choca con un jugador de su equipo*
- IP <> IR <> SR = *Gómez es apresado*
- IP <> IR = *Espósito llega y levanta al detenido Gómez*

Valorización:

- S-c [movimientos] <> IP = *el discurso descubre a Espósito entre la hinchada*
- S-c [movimientos] <> IP = *la atención se centra en Sandoval, que busca entre los hinchas al sospechoso*
- S-c [composición, escala y movimientos] <> IP = *El movimiento, la composición y la escala del encuadre centran la atención en un hincha identificable como Isidoro Gómez*
- S-c [movimiento] <> (Iact <> LVO) = *se centra la atención, durante unos segundos, en los policías para evidenciar que no saltan el muro*

Determinaciones. (4)

F. Causal:

-SV > (IP < > Cs < > IR < > SR < > IE) = *los espectadores silban por la intrusión de Gómez*

Indicación:

-(IR < > SR < > LVO) > (IP < > Cs) = *la salida airada de un joven de los lavabos, a los ojos de Sandoval, es indicio de que Gómez puede estar dentro*

Ocularización:

-Configuración > S-c [movimientos] = *toda la secuencia se desarrolla desde la visión del espectador*

F. Situacional:

-Configuración > (Cc [espacios] + S-c [movimientos] + MCM) = *el encuadre a) y la voz radiofónica sitúan la acción en un estadio de fútbol, durante un partido*

Constelaciones. (5)

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta expresión épica mientras el discurso sitúa la acción durante un partido del Racing de Avellaneda, la pasión del sospechoso*

Connotación:

-S-c [composición] + IS + Configuración : alegoría = *el final de la secuencia activa el sentido alegórico de que la pasión de Gómez provoca su perdición*

Expectación:

-LVO + Cs + (IP < > IR) + S-c [movimientos y escala] = *expectación por retrasarse la confirmación del descubrimiento del sospechoso entre el público por Sandoval*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo informa de que es el cuarto partido en que buscan al sospechoso*

Representación:

-(Cc [deporte] < > (IR < > LVO < > IS) [hinchas, cánticos, banderas]) + MCM = *representación del evento futbolístico*

-Tipos de función con más de una clase:

-Expectación: interdependencias y constelación

-Indicación: interdependencias y determinación

-Representación: interdependencias y constelación

Poética.-

-La configuración en plano secuencia responde a la estrategia creativa destinada a conseguir efectos narrativos ya estudiados: credibilidad, ocularización espectral, expectación e identificación empática del espectador con los personajes y la acción.

-De igual manera, esta configuración sirve para la construcción retórica del sentido alegórico referido a la 'pasión' del personaje. Sentido que, como veremos, es clave en el sistema conceptual del texto. En este punto hay que destacar la eficiencia

creativa que demuestra la inclusión del significado connotativo alegórico en una secuencia en que predomina la representación de la búsqueda y persecución de un individuo.

-La connotación alegórica se construye por la acumulación de fórmulas retóricas que se revelan en el último encuadre:

-Epanadiplosis: carácter circular de la acción, que comienza y termina en el mismo espacio.

-Símbolos: colores del Racing de Avellaneda, muy presentes junto al rostro de Gómez en el encuadre final que enmarca su derrota.

-Metáfora: ‘el fervor hacia su equipo trae perjuicios a Gómez’, sobre “Gómez choca con un jugador del Racing de Avellaneda y cae al suelo”.

-Sinécdoque: la policía que detiene definitivamente a Gómez se muestra por una porra y la cabeza de un perro, con el fin de mantener la atención sobre los gestos de derrota del detenido.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La continuidad del plano secuencia asegura la cohesión.

-La coherencia de los movimientos de encuadre viene dada por el seguimiento de la acción, las miradas y las expresiones deícticas de los personajes y, en última instancia, por la ocularización espectacular.

-S-códigos:

Los s-códigos presentes en la secuencia (movimientos, escala y composición) están íntimamente ligados a la significación. Son parte fundamental en funciones de connotación, expectación, indicativa, ocularización, situacional y valorización. Sobre todos los casos destaca, por su incidencia narrativa, el S-c [movimientos] que produce la continua ocularización espectacular.

-Composición:

- Función indicativa que señala al individuo valorizado como Isidoro
- Valorización de Isidoro Gómez en la grada
- Connotación alegórica

-Escala:

- Expectación ante el posible sospechoso de espaldas
- Función indicativa de identificación negativa
- Función indicativa de identificación positiva
- Valorización de Isidoro en la grada

-Movimientos:

- Función situacional
- Valorizaciones

- Ocularización espectral
- Expectación ante el posible sospechoso de espaldas
- Función indicativa que señala a Isidoro en la grada
- Representación del tumulto del gol
- Expectación ante el murete por huida definitiva de Isidoro
- Indicativa de la altura del muro que saltará Isidoro

-Sistema:

El sentido connotado en la secuencia, referido a la pasión de un personaje como motor de su conducta, es clave en el relato, por ser elemento básico de su sistema conceptual:

-La búsqueda de Gómez en el estadio parte de la premisa de que un hombre no abandona nunca su pasión.

-Sandoval declara que su pasión es embriagarse en el bar que frecuenta.

-Espósito ha ocultado su pasión por Irene, su jefa en los años de la investigación, sigue obsesionado por el asesinato de Liliana Colotto, y por esta doble razón escribe su novela.

-Ricardo Morales, esposo de Liliana, tiene la determinación inmovible de encontrar a Gómez y desea para él una larga vida de reclusión. Doble pasión que lleva a Espósito a descubrirle como carcelero implacable del asesino durante más de veinte años.



Figura 36: Valorización e identificación del sospechoso, y expectación por el abandono de la búsqueda.

El secreto de sus ojos (2009) de Juan José Campanella.

Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo Media, 2009

4.1.13.-*Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut (Sintagma descriptivo)

Fahrenheit 451 es la temperatura a la que arde el papel de los libros. En una sociedad futurista, los libros están prohibidos porque, según las autoridades, fomentan el individualismo, la angustia y la infelicidad. La sociedad es igualitaria en la ignorancia y la alienación televisiva. Las casas están construidas con materiales no inflamables, por lo que el cuerpo de bomberos se ha reconvertido en una especie de policía que detiene a los lectores y busca libros escondidos en sus casas para quemarlos. Montag es un disciplinado bombero a punto de ser ascendido, odiado por ello por Fabian, uno de sus compañeros, y casado con una mujer que se pasa el día pendiente de su gran pantalla de televisión. Pero tras conocer a Clarisse, una singular maestra que se atreve a leer, comienza a cuestionarse su trabajo y su vida, esconde libros requisados y los lee durante la noche.

Descripción semiológica.-

Los bomberos irrumpen en la casa de Clarisse y ella tiene que huir hacia el bosque de los *Hombres Libros*, prófugos de la sociedad, refugiados clandestinos que se dedican a preservar la literatura aprendiendo de memoria las obras literarias. La mujer de Montag le denuncia por tenencia de libros y lo abandona. Montag renuncia a su trabajo, pero es obligado por el Capitán a realizar una última salida. El destino de esa salida es su propia casa.

01: 30: 08 / 01: 34: 20

Plano 1:

Plano medio del Capitán, seguido por Montag y otros bomberos, entrando en la casa y dirigiendo la operación: “-¡A ver! Montag sabe exactamente lo que buscamos, creo que podemos dejarlo en sus manos”. El capitán mira a Montag mientras habla y le hace una señal de asentimiento con la cabeza. *Panorámica* de seguimiento a *plano americano* de Montag que se dirige hacia el cuarto de baño, al fondo, y comienza a sacar libros de un armario y a echarlos al suelo. El capitán sigue diciendo: “-Para encontrarlos, primero es preciso saber ocultarlos. ¿No es cierto?”.

-Imagen:

- Imagen contextualizada de la acción (IA): registro de bomberos
- Imagen de personajes (IP): Capitán, Montag
- Imagen de actantes (Iact): Bomberos
- Imagen representacional (IR): entrada, movimientos
- Imagen contextualizada del espacio (IE): casa de Montag
- Cinésica (Cs): mirada y gesto del Capitán hacia Montag

-Voz:

- Lenguaje verbal oral (LVO): locución del Capitán

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): ruidos producidos por las acciones

Plano 2:

Plano medio picado de los libros que descubre Montag cayendo al suelo. Mientras, el Capitán sigue su locución (fuera de campo): “-Me gustan los hombres que conocen su trabajo”.

-Imagen:

- IR: libros, movimiento de caída, espacio suelo
- S-código (S-c [velocidad]): ralentización leve de la imagen

-Voz:

- Voz de personaje (VP): voz del Capitán
- LVO: locución del Capitán

-Sonidos:

- SR: golpes de los libros contra el suelo

Plano 3:

Plano americano de Montag sacando más libros del armario. El Capitán ordena (fuera de campo): “-Ustedes registren...”

-Imagen: IP, IR

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano medio picado (=plano 2) de los libros cayendo al suelo. El Capitán termina la frase: “- ...el resto de la casa”

-Imagen:

- IR
- S-código (S-c [velocidad]): ralentización

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano medio de Fabian entrando y buscando en la cocina. Baja la mirada hasta un tostador en la encimera (*panorámica a plano detalle*), acciona sobre el pulsador y de las ranuras salen dos libros. Fabian los coge y los arroja al suelo.

-Imagen:

- IP: Fabian
- Código cultural de reconocimiento de lugares (Cc [espacios]): cocina
- IR: movimientos del personaje; tostador; salida de libros
- Cinésica (Cs): miradas del personaje
- S-código (S-c [movimientos]): seguimiento de la mirada

-Sonidos:

- SR: ruidos producidos por el tostador; por el roce y caída de los libros

Plano 6:

Plano americano de Montag (=plano 3) tirando libros del armario.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR

Plano 7:

Plano medio de Montag, de espaldas junto al armario del que saca libros. Al fondo a parece Fabian, mira cómo Montag se guarda un libro en su uniforme y sale de cuadro para acudir a la llamada del Capitán (fuera de campo): “-¿Todo a punto, Fabian? ¡Vamos! Dese prisa”.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): mirada de Fabian

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 8:

Primer plano de Montag, con *panorámica* de seguimiento hasta *plano medio*, dirigiéndose hasta un reloj de pie, abriendo su puerta y tirando los libros allí guardados al suelo.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR

Plano 9:

Plano medio picado (=2 y 4) de los libros cayendo al suelo. Se oye la voz del Capitán: “-Deme el lanzallamas”.

-Imagen:

-IR

-S-código (S-c [velocidad]): ralentización

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 10:

Plano medio de Montag junto al reloj, sacando libros de su interior. Detrás aparece un bombero portando el lanzallamas hasta la posición del Capitán (*panorámica* de seguimiento hacia la izquierda). El Capitán toma el artillugio y se dirige hacia Montag (*panorámica* a derecha) diciendo: “-Tratándose de su casa, creo que debemos concederle el honor”. Montag toma el lanzallamas que le ofrece su superior y se dirige hacia la izquierda (*panorámica*).

-Imagen:

-IP, IR,

-Imagen de actante (Iact): bombero

-Imagen contextualizada de objeto (IE): lanzallamas

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 11:

Plano medio en escorzo del hombro y el brazo de Montag, entrando en su dormitorio y accionando el lanzallamas para prender fuego a la cama matrimonial, situada al fondo.

-Imagen:

-IP, IR

-Imagen del espacio y los objetos (IE): dormitorio de Montag; lanzallamas

-Sonidos:

-SR: propulsión del fuego

Plano 12:

Plano general picado de la habitación con el chorro de fuego inundando la cama.

-Imagen: IR, IE

-Sonidos: SR

Plano 13:

Plano general corto de la cama envuelta en llamas

-Imagen: IR, IE

-Sonidos: SR

Plano 14:

Plano general picado (=plano 12) de la habitación y el fuego sobre la cama.

-Imagen: IR, IE

-Sonidos: SR

Plano 15:

Plano medio corto de Montag mirando hacia el fuego que provoca. Detrás otros bomberos prosiguen su labor.

-Imagen:

-IP, Iact

-Cinésica (Cs): mirada

-Sonidos:

-SR: sonido de la propulsión del fuego (fuera de campo)

Plano 16:

Plano general corto (=plano 13) de la cama envuelta en llamas. El Capitán pregunta (fuera de campo): “-¿Qué está usted haciendo?”

-Imagen: IR, IE

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 17:

Plano medio en escorzo del hombro y el brazo de Montag (=plano 11) accionando el lanzallamas para cortar el chorro de fuego. El Capitán le recrimina (fuera de campo): “-¿Se ha vuelto loco?”

-Imagen: IR, IE

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 18:

Plano medio corto de Montag (=plano 15) mirando hacia el fuego.

-Imagen: IP, Iact, Cs

-Sonidos:

-SR: crepitar del fuego

Plano 19:

Plano detalle de la cama ardiendo con abundantes llamas. El Capitán grita (fuera de campo): “-¡Atrás! ¡Salga de ahí! ¡Solo los libros!”

-Imagen: IR, IE

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 20:

Plano medio de Montag y el Capitán que se aproxima a él y concluye su amonestación con gesto severo: “-¡Los libros!”. El Capitán sale hacia el fondo. Montag también se vuelve hacia el fondo con el lanzallamas en las manos.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto de severidad del Capitán

-Proxémica (Px): aproximación dominante del Capitán

-Voz: LVO

-Sonidos: SR: crepitar del fuego

Plano 21:

Plano detalle del brazo de Montag llevando el lanzallamas humeante.

-Imagen:

-IP, IE, IR

-S-código (S-c [escala]): encuadre de detalle

-Sonidos: SR

Plano 22:

Plano general del chorro de fuego del lanzallamas alcanzando la gran pantalla de televisión.

-Imagen:

-IR: chorro de fuego hacia la pantalla

- IE: salón y pantalla de televisión
- Sonidos:
- SR: propulsión del chorro de fuego

Plano 23:

Plano detalle (probablemente, superposición de planos de igual escala) de la pantalla de televisión que se resquebraja y se rompe, de un nuevo chorro de fuego que la vuelve a quemar y de la explosión final del electrodoméstico. El Capitán recrimina (fuera de campo) la acción: “-Pero, ¿qué se propone? No hay necesidad de hacer eso...”

- Imagen: IE, IR, S-c [escala]
- Voz: VP, LVO
- Sonidos:
- SR: propulsión del fuego; rotura del cristal de la pantalla; explosión

Plano 24:

Plano medio del Capitán terminando la recriminación y aproximándose a Montag que pasa por delante con el lanzallamas: “-...He dicho los libros, Montag”. *Panorámica y travelling* hacia la derecha hasta la plataforma de quemar libros repleta de ellos. Un chorro de fuego los abrasa.

- Imagen:
- IP
- IE: lanzallamas; plataforma
- IR: movimiento de Montag; libros; fuego sobre los libros
- Proxémica (Px): aproximación dominante del Capitán
- S-c [movimientos]: encuadre móvil hasta la plataforma y los libros
- Voz: LVO
- Sonidos: SR

Plano 25:

Plano detalle de la plataforma con los libros ardiendo. El Capitán dice (fuera de campo): “-¡Así! Eso es lo que me gusta ver”

- Imagen: IR, IE
- Voz: VP, LVO
- Sonidos: SR: crepitar del fuego

Plano 26:

Primer plano con *panorámica* de seguimiento del Capitán que camina hacia la derecha, entre el humo que desprende la hoguera, sonriendo y declarando: “-Esa es la única verdad”. Se para y mira hacia abajo diciendo: “-Las novelas no describen...”

- Imagen:
- IP, IR
- Cinésica (Cs): sonrisa; mirada
- Voz: LVO
- Sonidos:
- SR: pasos; crepitar

Plano 27:

Plano medio cenital de los libros ardiendo. La voz del capitán termina la frase: “-...la vida”.

- Imagen: IR
- Voz: VP, LVO
- Sonidos: SR

Plano 28:

Primer plano de Montag, sosteniendo el lanzallamas, que mantiene una pequeña llama que desprende humo, y mirando hacia abajo. El Capitán sigue hablando (fuera de campo): “-¿Qué esperaba obtener de esas páginas impresas, Montag?...”

- Imagen:
 - IP
 - IE: lanzallamas
 - IR: llamear humeante del lanzallamas
 - Cinésica (Cs): mirada
- Voz: VP, LVO
- Sonidos: SR

Planos 29 a 35:

Serie de siete *planos detalle* de sendos libros consumiéndose por las llamas, mientras el Capitán (fuera de campo) sigue con su discurso contra la literatura y la actitud lectora de Montag: “-...La felicidad. Ha sido usted un pobre iluso. Esta jerga acaba por enloquecerle a uno. ¿Qué imaginaba, que estos libros le enseñarían a caminar sobre las aguas? Montag, ha de aprender a pensar un poco...”

En cada uno de los planos se puede leer parte de la cubierta o la portada que se consume: / Mark Twain. Tom Sawyer / Kafka / Jean Conteau / Marie Dubois / John O'hara / Moby Dick / La peau de chagrin /

- Imagen:
 - Objetos significantes (Os): libros
 - IR: quema de los libros
 - Lenguaje verbal escrito (LVE): autores, títulos
- Voz: VP, LVO
- Sonidos:
 - SR: crepitar del fuego

Plano 36:

Primer plano del Capitán que sigue hablando: “-...A comprender que todas estas recetas de felicidad...”

- Imagen: IP, IR
- Voz: LVO
- Sonidos: SR

Plano 37:

Primer plano de Montag sosteniendo el lanzallamas encendido y mirando al Capitán mientras escucha: “-...discrepan entre ellas”.

-Imagen:

-IP, IR, IE

-Cinésica (Cs): mirada

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 38:

Plano detalle de las manos del Capitán quitándose los guantes.

-Imagen: IP, IR, S-c [escala]

-Sonidos: SR

Plano 39:

Primer plano de Montag (=plano 37). El Capitán sigue hablando (fuera de campo): “-Deje que ese montón de contradicciones...”

-Imagen: IP, IR, IE, Cs

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Plano 40:

Plano detalle de las manos del Capitán que se sujeta los guantes al cinturón, y *panorámica* ascendente hasta *primer plano* del personaje, mientras habla: “-... se reduzca a cenizas”

-Imagen: IP, IR, S-c [escala]

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 41:

Primer plano de Montag (=37 y 39).

-Imagen: IP, IR, IE, Cs

-Sonidos: SR

Plano 42:

Plano detalle de las manos que el Capitán pone a calentar sobre la hoguera de libros mientras sigue hablando: “-Somos nosotros los que velamos por la felicidad del hombre”.

-Imagen: IP, IR, S-c [escala]

-Voz: VP, LVO

-Sonidos: SR

Planos 43 a 62:

Serie de veinte *planos detalle*, cada uno de los cuales muestra un libro quemándose en la hoguera. Hasta el plano 48, el Capitán sigue hablando: “-Fíjese: ¡es fascinante! Las páginas parecen pétalos de flores. O mariposas luminosas y negras. ¿Quién puede explicar la fascinación del fuego? ¿Qué es lo que nos atrae de él seamos niños o ancianos?”

En los libros que se muestran en los planos 43 a 47, puede leerse, respectivamente: / Don Juan / Leonard Matters / Turgenev. Fathers and sons / Jean Genet / Jean Genet. The thief's journal /.

En el plano 48 termina la locución del Capitán y comienza a sonar música extradiegética, pero nada es legible en el libro que se consume.

En el plano 49, una edición de *Plexus* de Henry Miller se consume página a página. A partir del plano 50 se pueden leer, respectivamente, los siguientes títulos y autores: / Jane Eyre / De Sade. Justine / Rebus / J. D. Salinger / Allingham / Zazie dans le Metro / A Journal of the plague year. Daniel Defoe / Aventuras de Pinocho / In ze pocket / Spanisch crossword puzzle / Greasy mad stuff / Karamazov / Lolita /

-Imagen:

-Objetos significantes (Os): libros

-IR: quema de los libros

-Lenguaje verbal escrito (LVE): autores, títulos

-Voz: VP, LVO

-Música:

-Música de expresión dramática, compuesta por acordes rítmicos y melodía de tono grave a las cuerdas, y una serie de notas cortas, agudas y metálicas que sobresalen de forma recurrente.

-Sonidos:

-SR: crepitar del fuego

Plano 63:

Primer plano de Montag (=37, 39 y 41) mirando hacia la pira de libros con el lanzallamas encendido.

-Imagen: IP, IE, IR, Cs

-Música

-Sonidos: SR

Planos 64 a 68:

Serie de *cinco planos detalle*, cada uno de los cuales muestra cómo el fuego invade la página impresa de un libro, respectivamente de: *Los hermanos Karamazov*, *Lolita*, *El secuestro de Miss Blandish*, de un libro con alfabeto cirílico y de otro con ideogramas orientales. (Figura 37).

La música cesa tras el plano 64.

En el plano 68 hay travelling de seguimiento ascendente de la llama y comienza a oírse la voz del Capitán: “-¿No tiene nada que decir?”

-Imagen: IR, LVE

-Voz: VP, LVO

-Música: suspensión

-Sonidos: SR

Plano 69:

Plano detalle (=plano 42) de las manos del Capitán calentándose en la hoguera mientras el personaje ríe y sigue hablando: “-Así me gusta”

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-VP, LVO

-Reflejos vocales (RV): risa

-Sonidos: SR

Plano 70:

Plano medio del Capitán, Fabian y Montag. El Capitán sigue frente a la hoguera, hablando: “-Es usted sensato”. Fabian se le acerca para decirle algo al oído. Montag se retira hacia la derecha.

-Imagen: IP, IR, IE

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 71:

Primer plano (de corta duración) de Montag retirándose.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR

Plano 72:

Primer plano (de muy corta duración) del Capitán moviéndose hacia la derecha.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR

Plano 73:

Plano medio del Capitán abalanzándose sobre Montag, que sostiene el lanzallamas, preguntándole (“-Qué oculta ahí”) y registrándolo, con Fabian al fondo. Cuando el Capitán tiene en las manos el libro que Montag ocultaba, dice: “-¿Es su libro preferido? Hay que quemarlo con los otros. Y queda arrestado”. Comienza a romper el libro, pero Montag se lo arrebató.

-Imagen: IP, IE

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 74:

Plano detalle de la acción del Capitán de sacar su pistola de la cartuchera y apuntar. Surge música que se mantiene hasta el final del segmento.

-Imagen: IP, IR

-Música:

-Serie de acordes con instrumentos de cuerda, cortos, repetidos, intensos y de tono ascendente.

Plano 75:

Primer plano de Montag. Detrás, las llamas del dormitorio.

-Imagen: IP, IR

-Música

Plano 76:

Primer plano del Capitán

-Imagen: IP

-Música: Aparecen notas agudas y metálicas

Plano 77:

Plano detalle del arma en la mano del Capitán y de cómo este acciona el cargador.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 78:

Primer plano de Montag retrocediendo con el lanzallamas

-Imagen: IP, IE, IR

-Música

Plano 79:

Plano detalle del dedo del Capitán en el gatillo de la pistola

-Imagen: IP, IR

-Música

Plano 80:

Primer plano de Montag mirando

-Imagen: IP, Cs

-Música

Plano 81:

Plano detalle del puño de Montag, sosteniendo el libro y accionando el cebador del lanzallamas.

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

Plano 82:

Plano detalle de la boquilla del lanzallamas por donde comienza a salir un chorro de fuego

-Imagen: IE, IR

- Música
- Sonidos:
 - SR: propulsión del fuego

Plano 83:

Plano detalle de la mano del Capitán alcanzada por el fuego y soltando la pistola.

- Imagen: IP, IR
- Música
- Sonidos: SR

Plano 84:

Primer plano de Montag (=plano 80)

- Imagen: IP, Cs
- Música
- Sonidos: SR

Plano 85:

Plano medio con panorámica hacia la izquierda de un chorro de fuego que sale del lanzallamas.

- Imagen: IE, IR
- Música
- Sonidos: SR

Plano 86:

Primer plano del Capitán, entre llamas, con gesto triste y diciendo lastimosamente: “-Montag”

- Imagen:
 - IP, IR
 - Cs: gesto de tristeza
- Voz: LVO
- Música
- Sonidos: SR

Plano 87:

Primer plano de Montag (=80 y 84)

- Imagen: IP, Cs
- Música
- Sonidos: SR

Plano 88:

Plano detalle de la boquilla del lanzallamas echando fuego.

- Imagen: IE, IR
- Música

-Sonidos: SR

Plano 89:

Plano entero del Capitán gritando y cayendo al suelo envuelto en llamas

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): gritos

-Música

-Sonidos: SR

Plano 90:

Plano medio del Capitán gritando en el suelo y envuelto en llamas.

-Imagen: IP, IR

-Voz: RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 91:

Primer plano de Montag (=80, 84 y 87)

-Imagen: IP, Cs

-Música

-Sonidos: SR

Plano 92:

Plano entero del Capitán gritando en el suelo envuelto en llamas.

-Imagen: IP, IR

-Voz: RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 93:

Plano medio de Montag con el lanzallamas en las manos gritando: “-Fuera todos de aquí”. Se oye la voz de Fabian: “-¡Todo el mundo fuera, aprisa!”

-Imagen: IP, IE, IR

-Voz:

-LVO: locuciones de Montag y Fabian

-VP: voz de Fabian

-Música

-Sonidos: SR

Plano 94:

Plano general de Montag lanzando más fuego mientras el cuerpo del Capitán yace inerte entre las llamas que queman el interior de la casa.

-Imagen: IP, IE, IR

- Música
- Sonidos: SR

Plano 95:

Plano detalle del lanzallamas echando fuego.

- Imagen: IE, IR
- Música
- Sonidos: SR

Plano 96:

Plano general (=plano 94). La voz de Fabian sigue instando a los bomberos a salir, mientras Montag lanza más fuego. Por fin, suelta el lanzallamas en el suelo, recoge su libro y sale.

- Imagen: IP, IE, IR
- Voz: VP, LVO
- Música
- Sonidos: SR

Plano 97:

Plano medio de las llamas que asolan el interior de la casa.

- Imagen: IR
- Música:
 - Reiteración de los acordes cortos, intensos y de tono ascendente, y fraseo conclusivo
- Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-El segmento comienza con la entrada de los bomberos en la casa de Montag. El espectador conoce el cometido de los bomberos y su actividad de búsqueda de libros en las casas que invaden, pues se ha actualizado en el texto en dos ocasiones. La imagen de la acción contextualizada (IA) confiere sentido a la función de **representación** global del 'registro de los bomberos'. En esta función también participan, para particularizar la acción, la imagen reconocible del espacio (domicilio de Montag: IE), los personajes del Capitán, Montag y Fabian, individualizados entre los actantes bomberos (IP, Iact), el lenguaje verbal de las instrucciones del Capitán (LVO), y la imagen y sonidos representacionales de los movimientos concretos (IR, SR). La uniformidad es una característica ya convencionalizada de los bomberos, igual que las insignias que luce el Capitán y que sirven para identificarlo.

IA <> IP <> Iact <> IE <> IR <> SR <> LVO

-En el plano 1, el Capitán se dirige a Montag con gestos y palabras para ordenarle buscar. Imagen de personaje (IP), cinésica (mirada y señal de asentimiento: Cs) y lenguaje verbal oral (LVO) se suman en función **indicativa**:

IP <> (Cs + LVO)

-Montag acata la orden yendo hacia el armario del baño y sacando libros de él. La semias que actualizan su movimiento hasta el armario y su acción de sacar libros y tirarlos al suelo, imagen de personaje (IP), representacional (IR) y sonidos (SR), constituyen función de **representación**. Esta función, que se desarrolla en los planos 1, 2, 3, 4 y 6, se relaciona en función **causal** con la indicación anterior de la orden: es el efecto de esa causa:

$$\begin{aligned} &IP < > IR < > SR \\ &(IP < > IR < > SR) > (IP < > (Cs + LVO)) \end{aligned}$$

-El movimiento de encuadre del plano 1 sigue a Montag, pero la voz del Capitán se mantiene presente. Cuando dice /Para encontrarlos, primero es preciso saber ocultarlos/, el texto nos remite a una escena anterior en la que Montag impartía una clase de entrenamiento a los futuros bomberos con ejemplos prácticos que partían de esta premisa. Por extensión, hace referencia a las escenas en que Montag, haciendo uso de sus conocimientos, escondía libros en su casa. Por tanto el lenguaje verbal oral (LVO) completa función **deíctica** con la configuración de escenas anteriores.

$$LVO > \text{Configuración}$$

-A partir del plano 2 las locuciones del Capitán se actualizan, en la mayoría de los casos, fuera de campo. Su voz es la única hasta el final del segmento textual; se hace omnipresente, da órdenes, recrimina las acciones de Montag y realiza comentarios evaluativos y abstractos sobre los acontecimientos. Como veremos, la presentación fuera de campo de esas reflexiones tendrá gran influencia en el sentido global del segmento. La función de **fuera de campo** se articula por la relación de la voz contextualizada y reconocible del personaje (VP) y la ausencia de la imagen de su fuente en la configuración. Naturalmente, la imagen del personaje en actitud de hablar en varios encuadres a lo largo del segmento ancla en sentido de pertenencia de la voz.

$$VP < > \text{Configuración}$$

-El plano 5 presenta a Fabian buscando (tal como ordena el Capitán) y encontrando libros en la cocina. Los gestos cinésicos de mirar a un lado y a otro del personaje (IP < > Cs), la imagen representacional de sus movimientos, del tostador y de los libros saliendo del aparato (IR), los sonidos producidos (SR), y el código cultural que hace reconocible el espacio de la cocina (Cc [espacios]) se unen en función de **representación**.

$$IP < > Cs < > IR < > SR < > Cc [\text{espacios}]$$

-En este plano 5, la mirada de Fabian se une al s-código del movimiento de encuadre (S-c [movimientos]) y a la imagen del tostador (IR) en función de **ocularización** interna. Fabian pone su atención sobre el tostador y, con él, el texto centra la mirada del espectador sobre la imagen del aparato contenedor secreto de libros. Se puede observar cómo esta ocularización está muy cerca de la valorización, tanto semántica como formalmente.

$$IR > ((IP < > Cs) + S-c [\text{movimientos}])$$

-En el plano 7 se **representa** cómo Montag esconde un libro en su uniforme ante la presencia de Fabian. La función correspondiente se articula por la imagen de personajes (IP), la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR) y la cinésica del gesto de mirar de Fabian (Cs).

$$IP < > Cs < > IR < > SR$$

-Mientras Fabian ve cómo Montag oculta el libro, en el plano 7, el Capitán (fuera de campo) le interpela directamente y le apremia en el trabajo. El lenguaje verbal (LVO) de esta locución, que forma parte de la representación global del ‘registro’, tiene aquí la misión particular de fijar la nominación del personaje y, sobre todo, su presencia como veedor (IP < > Cs) de la acción secreta de Montag. El espectador debe aprehender tanto la acción de Montag como la percepción de la misma por parte de Fabian, de ahí la inclusión de las palabras del Capitán en este encuadre. Función de **anclaje**:

(IP < > Cs) > LVO

-El plano 8 presenta a Montag dirigiéndose al reloj de pie y sacando libros de su interior. Es la continuación del registro de su propia casa, que se desarrolla en los planos 8, 9 y 10. La configuración se articula, en esta función de **representación**, de forma parecida a la del registro del armario del baño: imagen de personaje (IP), imagen representacional, actualizada en varios planos, de los movimientos, el espacio y los libros que caen al suelo (IR), y la recreación del sonido producido (SR).

IP < > IR < > SR

-Los planos 2, 4 y 9 actualizan, con igualdad de encuadre y dentro de las representaciones del ‘autoregistro’ de Montag, los libros destinados al fuego mientras caen al suelo (la acción contextualizada del trabajo de los bomberos prevé ese final). En estos planos la velocidad de la imagen se ralentiza. Aunque apenas perceptible, el movimiento de los libros es más lento de lo normal, por lo que la acción se dilata, se refuerza a nivel perceptivo. El s-código cinematográfico de la velocidad de imagen (S-c) y la iteración de la imagen y los sonidos representacionales de los libros cayendo al suelo (IR y SR) se suman para **subrayar** la acción representada. El subrayado afecta, de igual manera, al sentido del acontecimiento (‘tirar al suelo para quemar’) y a los libros como sujeto que sufre el acontecimiento.

[Iteración] (IR < > SR) + S-c [velocidad]

-En el plano 10, el Capitán coge el lanzallamas (objeto contextualizado: IE) que le trae un bombero (Iact) y se lo entrega a Montag para que proceda (a quemar los libros) con palabras que parecen, más que una orden, una invitación. Función de **representación**:

IP < > Iact < > IR < > SR < > IE < > LVO

-La locución del Capitán, a pesar de su apariencia de generosidad, es una orden. Debido a la situación planteada (registran la propia casa de Montag, han descubierto que oculta libros), el espectador aprecia cierta *ironía* y un claro carácter *eufemístico* en las palabras del Capitán. Función **connotativa**:

LVO + Configuración : eufemismo e ironía

-Montag toma el lanzallamas con decisión, pero no quema libros sino su propio dormitorio. Esta acción se prolonga hasta el plano 17 y se **representa** por la función que constituyen: la imagen del espacio y los objetos (dormitorio y lanzallamas contextualizados: IE), la imagen de personaje (IP), la imagen representacional (IR) y los sonidos producidos por los chorros de fuego lanzados y el crepitar de las llamas (SR).

IP < > IE < > IR < > SR

-La acción de quemar la cama se muestra situando el punto de vista en distintas posiciones (planos 11, 12, 13, 14 y 16). La sucesión de planos y cambios de perspectiva (S-c [montaje]) **subraya** la representación.

(IP < > IE < > IR < > SR) + S-c [montaje]

-Las preguntas de reproche del Capitán actualizadas (fuera de campo) en los planos 16 (“¿Qué está usted haciendo?”) y 17 (“¿Se ha vuelto loco?”) sirven como recriminación del superior a la acción del subordinado Montag. La voz de personaje (VP), que remite al Capitán como fuente, y el lenguaje verbal oral (LVO) articulan función **indicativa**:

VP < > LVO

-Se establece una relación causal entre la recriminación del Capitán y el final del lanzamiento de fuego por parte de Montag (plano 17). El final de la representación de quemar el dormitorio queda subsumido por esta función **causal**, y se señala por la imagen representacional del brazo de Montag actuando sobre el resorte del lanzallamas (IP < > IR) y el cambio en los sonidos recreados, pues dejan de oírse los efectos de la propulsión del fuego y solo permanecen los sonidos del crepitar de las llamas encendidas (SR).

(IP < > IR < > SR) > (VP < > LVO)

-El plano 18 presenta a Montag mirando hacia el fuego. El gesto del personaje (IP < > Cs) se relaciona con la configuración del encuadre siguiente en función de **ocularización** interna. La fórmula *plano / contraplano* de Montag mirando hacia el fuego que él provoca ha sido empleada en la correspondiente función de representación. Ahora, mirar el fuego no está justificado por la acción y se entiende como un momento de fascinación o como la contemplación de la obra realizada por el personaje. A la instauración de estos sentidos contribuye la presentación, en detalle, del fuego en el plano 19, pues ocupa la mayor parte del espacio visual y su crepitar inunda el campo sonoro. Por ello, en la fórmula de la función detallamos las semias representacionales:

(IR < > SR) > (IP < > Cs)

-Las palabras gritadas por el Capitán (LVO, IP) en los planos 19 y 20 se suman al gesto de severidad que el personaje compone y a la dominación proxémica que señala su aproximación (Cs, Px), en el plano 20, en función **indicativa** de las órdenes tajantes a Montag para que salga del cuarto y queme solo los libros.

IP < > (Cs + Px + LVO)

-Sin embargo Montag no obedece y se dirige a quemar la gran pantalla de televisión. Función de **representación** muy similar a la articulada para la acción de quemar la cama matrimonial. En este caso el espacio contextualizado (IE) es el salón presidido por la gran pantalla.

IP < > IE < > IR < > SR

-También se resalta esta acción de quemar la pantalla, pero a partir del uso de encuadres de detalle, en concreto en los planos 21 y 23 que presentan, respectivamente, el movimiento de Montag hasta el salón centrando la atención en el lanzallamas, y los distintos estadios de la pantalla de televisión hasta que explota por el fuego, como

una sucesión superpuesta de primeros planos. Función de *subrayado* de la representación por el s-código de la escala (S-c).

(IP < > IE < > IR < > SR) + S-c [escala]

-Las representaciones subrayadas de las acciones de Montag (quema de la cama y la televisión), fuera del protocolo de actuación de los bomberos y contrarias a las órdenes del Capitán, sugieren una lectura connotativa que las interpreta como *símbolos* del cambio vital del personaje. Además, la presencia del fuego, elemento simbólico en sí mismo, aporta un sentido catártico, de purificación, al sentido connotado. Aunque en la descripción semiológica del segmento hemos incluido el elemento /fuego/ en la imagen representacional (IR), debemos señalar en la formulación de esta función *connotativa* su interpretación como símbolo (IS).

(Representaciones) + (Subrayados) + IS : símbolo

-En los planos 23 y 24, las palabras del Capitán (LVO) y su aproximación a Montag (IP, Px), presentada en el plano 24 y que señala la superioridad proxémica del que da órdenes, articulan una nueva función *indicativa* de las recriminaciones del Capitán a Montag.

IP < > (Px + LVO)

-La panorámica del plano 24 (S-c [movimientos]), desde la imagen del Capitán hasta la plataforma y los libros, constituye con estos dos elementos espaciales, ya contextualizados (IE), función de *valorización*. El texto centra la atención sobre los libros puestos sobre el soporte que los bomberos utilizan para destruirlos. Los libros están listos para ser quemados.

S-c [movimientos] < > IE

-La imagen y el sonido representacionales (IR y SR) del fuego que aparece en chorro, al final de este plano 24, completan con los elementos espaciales de la plataforma y los libros (IE) función de *representación* de la acción de quemar los impresos. El plano 25, detalle de la pira de libros, es continuación de esta representación. El sujeto de la acción es Montag, el personaje que porta el lanzallamas, pero su imagen no se actualiza en el encuadre, su participación debe ser inferida.

IR < > SR < > IE

-El plano 26 presenta al Capitán moviéndose, entre el humo de la hoguera, mientras habla. La imagen de personaje (IP), la imagen representacional de su movimiento y del humo que se desprende (IR), el sonido de sus pasos y del crepitar del fuego (SR), y el lenguaje verbal oral emitido por su voz se relacionan en función de *representación*.

IP < > IR < > SR < > LVO

-El gesto de sonrisa (Cs) y las palabras de aceptación (LVO) que pronuncia el Capitán, fuera de campo en el plano 25 y mientras se mueve en el plano 26, *indican* su conformidad, ahora sí, con la acción de Montag de quemar los libros.

IP < > (Cs + LVO)

-La mirada del Capitán hacia abajo (IP < > Cs), al final del plano 26, se relaciona con el encuadre siguiente en función de *ocularización* interna. En ese encuadre siguiente se prolonga la representación de la pira de libros (IR < > SR < > IE),

aunque desde un punto de vista diferente al anterior (plano 25), que evidencia la posición del personaje, pues se trata de un encuadre cenital.

(IR < > SR < > IE) > (IP < > Cs)

-En el plano 28 el que mira es Montag (IP < > Cs), también hacia abajo, hacia los libros que arden. El gesto se relaciona con la representación de la hoguera en función de **ocularización** interna. Sin embargo la forma de la representación es distinta a partir de la mirada de Montag: los planos 29 a 35 forman un *sintagma descriptivo* de distintas partes de la hoguera que individualiza, a partir de los encuadres de detalle, cada uno de los libros como objetos significantes (Os). Además, los libros incorporan porciones de lenguaje verbal escrito (LVE) que son suficientes para reconocer las obras literarias que contienen. Completan la representación la imagen y el sonido representacionales del fuego (IR y SR). De esta forma, la ocularización de Montag contrasta con la del Capitán: mientras este ve un montón de libros quemándose en la plataforma de los bomberos, aquel ve obras literarias ardiendo.

(Os < > LVE < > IR < > SR) > (IP < > Cs)

-Entre los planos 36 y 42 se representa al Capitán, que sigue hablando, quitándose los guantes y poniendo las manos a calentar en la hoguera, mientras Montag mira y escucha. La imagen de personaje (IP), la imagen y sonidos representacionales (IR y SR) y el lenguaje verbal oral (LVO) componen la función de **representación**.

IP < > IR < > SR < > LVO

-Las acciones del Capitán de quitarse los guantes y poner las manos a calentar son observadas en detalle (escala de los encuadres 38, 40 y 42: S-c) por Montag, que compone gesto de mirada (IP < > Cs) en los planos 37, 39 y 41. Así pues, la correspondiente función de **ocularización** interna se describe por la siguiente fórmula:

((IP < > IR < > SR) < > S-c [escala]) > (IP < > Cs)

-El discurso verbal del Capitán durante la quema de los libros expresa su pensamiento con respecto a los libros, su opinión y, en definitiva, su ideología. El lenguaje verbal oral (LVO) completa función de **información**.

LVO + Configuración

-Desde el plano 26 predominan los encuadres de gran escala. Los planos detalle de los objetos y las acciones, así como los primeros planos de los personajes, han situado el punto de vista y, por ello, al espectador modelo, en una posición proxémica de cercanía con el discurso. El s-código de la escala (S-c) completa, con la configuración, función de **lectoproxémica**. Esta función sirve, por un lado, para entender la acción en la esfera íntima de los personajes: el Capitán expresa su pensamiento verdadero, mientras Montag se encuentra afectado por todo lo que ve y oye. Y por otro lado, la función acerca la mirada del espectador al horrible espectáculo de la quema de libros, de tal forma que ve arder obras que quizás conozca y que incluso haya leído. Como el personaje de Montag, dueño y lector de los libros que ahora se consumen en el fuego.

S-c [escala] < > Configuración

-En los planos 43 a 62 se configura un nuevo *sintagma descriptivo*, similar al anterior (planos 29 a 35) aunque de mayor duración, a partir de la imagen ostensiva de varias obras literarias. A nivel denotativo podemos considerar este conjunto como

continuación de la representación vista por Montag (ocularización), pues el plano 63 actualiza a este personaje mirando hacia la hoguera. Sin embargo, a nivel connotativo, una compleja construcción retórica activa toda una red de sentidos que operan en el plano conceptual del relato. En primer lugar, la serie de objetos significantes ardiendo presentada en los dos sintagmas descriptivos supone una *acumulación* retórica que subraya el sentido de la representación ('quema de libros'). Función **connotativa**:

(Os < > LVE < > IR < > SR) [seriación] : acumulación

-Cada libro presentado en las dos series descriptivas es imagen ostensiva de sí mismo como obra literaria impresa. Pero además, cada libro remite a su contenido, *alude* a la historia que cuenta y al acto mismo de su lectura. Son más de una veintena de obras, en su mayoría novelas de diferentes épocas y géneros, entre las cuales se encuentran algunas universalmente conocidas, que pretenden recordar al espectador su trama y el hecho, si es el caso, de haberlas leído. Función **connotativa** que activa el subjetivismo del espectador contra la 'quema de libros'.

(Os < > LVE) [serie] : alusión

-El parlamento del Capitán durante la quema de libros, como hemos indicado, informa de su posición ideológica. Pero la forma de su presentación, mayoritariamente en fuera de campo y en relación con la representación pormenorizada de los libros que arden, sugiere un sentido que va más allá de una opinión personal y lo convierte en voz ideológica del poder dominante en la sociedad alienada de la historia. El discurso populista e hipnótico de la voz del Capitán potencia ese sentido connotado. Función **connotativa** que completa el lenguaje verbal oral (LVO) con la configuración y que constituye una *sinécdoque* de la ideología general por la actualización de una opinión particular. En la fórmula detallamos la configuración como la representación ostensiva de la quema de libros y la actualización de la voz en fuera de campo, pues estos elementos son alotópicos y activan la lectura connotativa:

((Os < > LVE < > IR < > SR) + (VP [fuera de campo])) + LVO : sinécdoque

-A partir del plano 48 cesa la locución del Capitán y se desarrolla, hasta el plano 64, una pieza musical (M) que tiñe de patetismo la representación pormenorizada de los libros que arden. Esta expresividad se asocia al sentir del personaje de Montag, que aparece mirando la hoguera en el plano 63, y pulsa la emotividad del espectador, más contraria aún a la quema de libros desde el reconocimiento de las obras literarias quemadas. Función de **coloración**:

(Os < > LVE < > IR < > SR) + M

-La sustitución del parlamento ideológico del Capitán por la música, sobre la representación pormenorizada de la hoguera de libros, evidencia un cambio en la significación que tiene como resultado el enfrentamiento de los sentidos articulados. Para el Capitán y el poder dominante, quemar libros es un deber social; para Montag y para el espectador, es una triste aberración que provoca tristeza. El primer sentido nace de la connotación sobre el lenguaje verbal del personaje; el sentido contrapuesto, de la coloración musical. Pero ambos se instauran sobre la misma representación de la quema de libros. Teniendo en cuenta este factor, en la formulación de esta función **connotativa** de *antítesis* describimos los fúntivos como las funciones en la que se incluye la representación común:

(Connotación [ideología]) < > (Coloración [sentimiento]) : antítesis

-Los planos 64 a 68 conforman una nueva serie descriptiva de la representación de la quema de libros, pero esta vez con un nivel de detalle extremo (figura 37). Ya no son objetos significantes (libros) los que se presentan ardiendo, sino páginas impresas pertenecientes a obras concretas. Esas obras son reconocibles en los tres primeros casos, pues se pueden leer los nombres de sus personajes principales, mientras que en los planos 67 y 68 se reconoce, respectivamente, el alfabeto cirílico y la escritura de ideogramas del extremo oriente. Los cinco planos toman la forma de *insertos explicativos* (Metz, 2002 a, p. 147), detalles ampliados, como por efecto de una lupa, de los objetos representados. Aunque el acontecimiento narrado sigue siendo la quema de libros, la **representación** adquiere una forma diferente porque en su función constituyente participan, además de la imagen y el sonido representacionales (IR y SR), el s-código de la escala (S-c) que le confiere el carácter de ampliación, y el lenguaje verbal escrito (LVE), en sus dimensiones intelectual y material. La importancia del lenguaje escrito reside aquí en su tipografía: la letra impresa aparece magnificada y tras los textos en inglés, los dos últimos planos actualizan alfabetos y escrituras no latinas.

S-c [escala] <> LVE <> IR <> SR

-La suspensión musical en el plano 65 **subraya** aún más la representación, ya de por sí amplificada, pues en el campo sonoro solo queda el crepitar de las llamas. El sonido y las llamas que lo producen conquistan el encuadre.

(S-c [escala] <> LVE <> IR <> SR) + M [suspensión]

-A nivel retórico, esta serie de detalles amplificados toma forma de *acumulación*, como los dos sintagmas descriptivos anteriores. Por otra parte, la *amplificación* es en sí misma una figura retórica, que en el medio espaciotemporal del cine adquiere calidad puramente física. Acumulación, amplificación y subrayado abren el camino de una lectura connotativa sobre la representación. Los tres tipos de escritura de las páginas quemadas se interpretan como ejemplos de las culturas que los emplean, y por extensión, la serie puede connotar un sentido como: ‘la literatura universal es pasto de las llamas’. Así pues, la construcción retórica comprende amplificación, acumulación y *sinécdoque* (unas páginas literarias arden como signifiante de la literatura universal que el poder quiere quemar). Función **connotativa**:

(Representación) + (Subrayado) : amplificación, acumulación y sinécdoque

-La voz del Capitán vuelve a aparecer al final del plano 68 y continúa en el plano 69, donde vuelve la representación de la acción de calentarse las manos. El lenguaje verbal (LVO) y los reflejos vocales de las risas (RV) que emite articulan función **indicativa** de su satisfacción por haber reconducido la actitud de Montag (según su creencia).

VP <> (LVO + RV)

-En el plano 70 se **representa** cómo Fabian se acerca para decir algo al oído del Capitán.

IP <> IR

-En los planos 71 a 73 se muestra la disputa del Capitán y Montag por el libro que este tenía escondido en su uniforme. El Capitán se abalanza contra Montag, le descubre el libro y anuncia que está arrestado, pero el otro logra arrebatárselo antes de que consiga romperlo. En la **representación** de esta escena intervienen la imagen de

personajes (IP), la imagen y el sonido representacionales (IR y SR) y el lenguaje verbal oral (LVO) de las amonestaciones del Capitán.

IP < > IR < > SR < > LVO

-Se establece una relación **causal** entre la acción de Fabian de indicarle algo al oído al Capitán (plano 70) y la acción de este de acometer y disputar a Montag el libro (planos 71 a 73). La representación de la segunda acción es causada por la representación de la primera. El Capitán ha sabido que Montag ocultaba el libro porque Fabian se lo ha dicho.

(IP < > IR < > SR < > LVO) > (IP < > IR)

-El espectador infiere que las palabras de Fabian al oído del Capitán (plano 70) delatan a Montag, inferencia que la disputa posterior confirma. O bien, entiende que la disputa por el libro indica la delación, pues es consecuencia de la acción de Fabian. Las acciones consecuentes son sucesivas, contiguas e inmediatas, por lo que resulta difícil establecer el orden de la intelección. En cualquier caso, el sentido de la acción de Fabian queda establecido, porque además remite a la escena anterior en que este personaje espiaba a Montag en el momento de guardarse el libro. Función **deíctica**:

(IP < > IR) > (IP < > Cs < > IR < > SR)

-La disputa del Capitán y Montag se convierte en confrontación armada entre los planos 74 y 92. El acontecimiento se presenta como un duelo actualizado en la fórmula de *plano/contraplano*. El Capitán amenaza con su pistola, los contendientes se miran, el superior amartilla el arma, se dispone a disparar y Montag descarga el lanzallamas. El resultado es que el Capitán parece quemado. En la correspondiente función de **representación** intervienen la imagen de personajes (IP), la imagen y el sonido representacionales (IR, SR), el lenguaje verbal y los reflejos vocales de los lamentos y gritos del Capitán (LVO, RV) y la imagen de objetos (IE), principalmente el lanzallamas, pero también hay que mencionar el libro de la disputa que Montag sostiene con la misma mano que acciona el cebador de su improvisada arma. Por una cuestión de *récord* el libro debe estar en posesión de Montag, pero el encuadre que lo presenta (plano 81) tiene escala de detalle, por lo que la falta del objeto no hubiera causado extrañamiento. La presencia del libro en el momento de disparar el lanzallamas es intencional, evidencia la causa de la disputa y confiere una importancia al objeto que más tarde será refrendada por la historia, cuando Montag lo lleve al refugio de los *Hombres Libros* y se convierta en él memorizándolo.

IP < > IE < > IR < > SR < > LVO < > RV

-El comienzo de la confrontación armada (plano 74) queda **subrayado** por el surgimiento de la música (M) y por la escala de detalle con que se presenta la acción de sacar la pistola (S-c). El subrayado continúa durante toda la representación pues los encuadres que la actualizan (planos 74 a 92) son detalles de las acciones puntuales o primeros planos de los personajes, excepto los planos 89, 90 y 92 que deben presentar al completo el cuerpo del Capitán en llamas. Específicamente, los primeros planos subrayan la cercanía física de los personajes en el duelo y también la cercanía de su relación personal, y además inciden en la relación lectoproxémica que acerca al espectador al discurso, ya comentada.

(Representación) + (M + S-c [escala])

-La música, tras surgir para subrayar la acción en el plano 74, completa función de **coloración** aportando ritmo e inquietud a la confrontación representada y al resto de la secuencia.

M + Configuración

-En el plano 86, el Capitán nombra a Montag lastimosamente. Lenguaje verbal (LVO) y gesto de tristeza (Cs) se suman a la imagen de personaje (IP) en función **indicativa** de su desencanto con Montag. El sentido de esta indicación se entiende a partir de la relación de aprecio entre los personajes (información contextual): el Capitán había propuesto el ascenso de Montag y, a pesar de que este infringía la ley contra la lectura, parecía dispuesto a no detenerlo hasta que descubrió el libro que escondía.

IP <> (LVO + Cs)

-Desde el plano 93 al final del segmento se **representa** cómo Montag lanza llamas por toda la casa mientras grita para echar a todos los bomberos (Iact), que salen corriendo, antes de huir él mismo con el libro. Vuelve a mostrarse intencionalmente el libro (IE), pues el personaje lo ha dejado en el suelo y, antes de irse, vuelve para recogerlo.

IP <> IE <> Iact <> IR <> SR <> LVO

-En este final de la secuencia, el fuego acaba invadiendo el espacio. El último plano (97) presenta una escala media pero es, en realidad, un detalle del incendio en que se ha convertido la casa. Es el fuego catártico provocado por Montag. Vuelve el sentido simbólico del cambio vital del personaje por la función **connotativa** que forman la representación y la imagen simbólica del fuego (IS). En este momento, el cambio vital ya no es una transición, sino una rebelión total, de ahí el triunfo del fuego sobre el espacio.

(Representación) + IS : símbolo

-Por último, el fraseo musical (M) se torna conclusivo en el plano 97 y completa función de **puntuación** del segmento con ese sentido.

M + Configuración

Efectos semántico-narrativos.-

-Sintagmas descriptivos:

-En la sintagmática de Metz (2002 a), el *sintagma descriptivo* es aquel en que se establecen una relación temporal de simultaneidad y una relación de coexistencia espacial entre todos los motivos presentados sucesivamente.

-Encontramos tres sintagmas descriptivos en el segmento. Aunque todos ellos describen el mismo objeto, el mismo acontecimiento de la pira de libros, existen diferencias entre ellos:

-En el primero, la simultaneidad temporal queda suspendida por la locución del Capitán actualizada en los mismos encuadres.

-En el segundo, la simultaneidad temporal se pone de manifiesto cuando termina la locución del Capitán.

-El tercero (figura 37) tiene la apariencia de una sucesión de *insertos explicativos*, pero la combinación sintagmática descarta su consideración como planos autónomos.

-La significación de estos sintagmas trasciende el mero sentido descriptivo por los siguientes factores:

-La actualización reiterada. Una única serie hubiera servido para describir la pira de libros.

-Su configuración vehicula sentidos connotados que son clave en la historia narrada y que podríamos sintetizar en antítesis ideológica y metáfora del fin de la cultura.

-Valor narrativo:

-Dentro de la estructura narrativa, esta secuencia aporta el último punto de inflexión del relato. Se trata de la rebelión de Montag contra el sistema. Antes de los acontecimientos narrados en el segmento, Montag había decidido dimitir; al final del mismo, ha dado muerte a su superior y se ha convertido en prófugo.

-Hasta llegar al duelo definitivo, el texto fluctúa entre el apresamiento, el abandono y la redención de Montag:

-El registro de su casa y el sarcasmo de las órdenes que le da el Capitán hacen suponer al espectador que será detenido.

-Sus acciones de quemar el dormitorio y la televisión, así como la de esconder en su uniforme el libro, indican que su decisión de cambiar de vida sigue firme.

-Su obediencia a las órdenes del Capitán y la satisfacción final de este, que parece tratarle como al hijo pródigo, sugieren un posible perdón.

-La delación de Fabian provoca el enfrentamiento y el duelo final que tiene como consecuencia la rebelión.

-La posibilidad del perdón viene dada por la confianza del Capitán en Montag y por su relación mutua, mostradas a lo largo del film. La satisfacción del jefe se debe a que cree haber reconducido la actitud de su subordinado. Sin embargo, la configuración de la secuencia ofrece numerosos datos para tomar por errónea esa creencia del Capitán:

-La quema del dormitorio y la televisión simbolizan el cambio vital irreversible de Montag.

-Se guarda a escondidas el libro.

-La imagen de Montag se encuentra fuera de campo cuando lanza el chorro de fuego sobre los libros.

-Hay un claro contraste entre las ocularizaciones de los personajes (el Capitán mira una hoguera de libros, mientras Montag ve arder cada obra literaria).

-La función de lectoproxémica identifica al espectador con el personaje de Montag y provoca que compartan el sentimiento dramático de la quema de libros.

-Valor conceptual:

En esta secuencia, a través de la estructura connotativa que se construye sobre los sintagmas descriptivos, se expone el tema principal del relato. Podríamos describir ese tema central como la aberración de una sociedad donde la libertad del individuo está limitada por un poder totalitario que impone la forma de vida y el modo de pensamiento.

-El discurso del Capitán es la voz del poder, expresa la ideología dominante que prohíbe la lectura y obliga a quemar los libros.

-La calificación negativa de esa ideología se gesta a partir de varios elementos:

-La coloración musical que tiñe de patetismo la quema de los libros.

-La acumulación de obras literarias reconocibles por el espectador.

-La amplificación y subrayado del último sintagma descriptivo.

-La idea final sugerida del peligro que corre toda la cultura universal.

Dimensión pragmática.-

-Información pragmática y efecto ideológico:

La ostensión de obras literarias de los sintagmas descriptivos del segmento apela directamente al bagaje cultural del espectador. La lista de autores y títulos es amplia y cuenta con obras muy conocidas a nivel universal, de tal forma que es seguro el conocimiento de alguna de ellas por parte del espectador real. También es seguro que, en muchos casos, ese conocimiento va más allá de la mera referencia y el espectador puede haber leído alguna, o varias de estas obras.

Partiendo de esta información pragmática, y con la expresividad que aporta la coloración musical que comienza en la segunda serie ostensiva, el autor consigue el efecto de conmover al espectador y ponerlo en contra de la quema de libros. Si al reconocimiento de obras literarias de prestigio universal se une la experiencia de la lectura, la aversión pretendida del espectador será más fácil de lograr.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (28)

Connotación:

- (Os <> LVE <> IR <> SR) [seriación] : acumulación = *la serie de libros ardiendo subraya el sentido de la representación*
- (Os <> LVE) [serie] : alusión = *cada libro de la serie alude a su contenido y al posible recuerdo de su lectura por parte del espectador*
- (Connotación [ideología] <> (Coloración [sentimiento])) : antítesis = *la ideología del Capitán y el sentimiento de Montag y el espectador ante la quema de libros son opuestos*

Fuera de campo:

- VP <> Configuración = *la mayoría de las locuciones del Capitán se realizan fuera de campo a partir de su voz reconocible*

Indicación:

- IP <> (Cs + LVO) = *el Capitán ordena a Montag buscar libros*
- VP <> LVO = *recriminación del Capitán a la acción de quemar el dormitorio*
- IP <> (Cs + Px + LVO) = *el Capitán ordena tajantemente a Montag salir del cuarto y quemar solo los libros*
- IP <> (Px + LVO) = *el Capitán recrimina a Montag la acción de quemar la televisión*
- IP <> (Cs + LVO) = *el Capitán está conforme con la acción de Montag de quemar los libros*
- VP <> (LVO + RV) = *el Capitán está satisfecho porque cree haber reconducido la actitud de Montag*
- IP <> (LVO + Cs) = *el Capitán muestra su desencanto con Montag antes de morir quemado*

Lectoproxémica:

- S-c [escala] <> Configuración = *los planos de gran escala acercan al espectador a los personajes y a la quema de libros*

Representación:

- IA <> IP <> Iact <> IE <> IR <> SR <> LVO = *los bomberos, con el Capitán al frente, registran la casa de Montag*
- IP <> IR <> SR = *Montag se dirige a un armario del baño y comienza a sacar libros*
- IP <> Cs <> IR <> SR <> Cc [espacios] = *Fabian busca y encuentra libros en la cocina*
- IP <> Cs <> IR <> SR = *Montag se esconde un libro ante la mirada de Fabian*
- IP <> IR <> SR = *Montag se dirige al reloj de pie y comienza a sacar libros*
- IP <> Iact <> IR <> SR <> IE <> LVO = *el Capitán toma el lanzallamas y se lo entrega a Montag para que siga el procedimiento*
- IP <> IE <> IR <> SR = *Montag quema su propia cama*
- IP <> IE <> IR <> SR = *Montag quema la televisión*
- IR <> SR <> IE = *un chorro de fuego quema los libros de la plataforma*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *el Capitán se mueve hablando entre el humo de la hoguera*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *el Capitán sigue hablando mientras se quita los guantes y pone sus manos a calentar*
- S-c [escala] <> LVE <> IR <> SR = *representación ampliada de la quema de libros por medio del detalle de páginas ardiendo*
- IP <> IR = *Fabian le dice algo al oído al Capitán*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *el Capitán y Montag pelean por el libro escondido por este último*
- IP <> IE <> IR <> SR <> LVO <> RV = *el Capitán y Montag se baten en duelo y el primero perece envuelto en llamas*
- IP <> IE <> Iact <> IR <> SR <> LVO = *Montag quema toda la casa mientras grita para echar a los bomberos antes de huir con el libro*

Valorización:

- S-c [movimientos] <> IE = *la atención se centra sobre el montón de libros sobre la plataforma, listos para quemar*

Determinaciones. (11)

Anclaje:

-(IP < > Cs) > LVO = *las palabras del Capitán a Fabian resaltan y fijan la presencia de este como espía de la acción de Montag de ocultar un libro*

Causal:

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > (Cs + LVO)) = *Montag saca libros del armario cumpliendo la orden del Capitán*

-(IP < > IR < > SR) > (VP < > LVO) = *Montag deja de quemar el dormitorio por la recriminación del Capitán*

-(IP < > IR < > SR < > LVO) > (IP < > IR) = *el Capitán disputa con Montag porque Fabian le ha dicho que esconde un libro*

Deixis:

-LVO > Configuración = *las palabras del Capitán remiten a las escenas del entrenamiento y de la ocultación de libros por Montag*

-(IP < > IR) > (IP < > Cs < > IR < > SR) = *la acción de Fabian de hablar al Capitán al oído, interpretada como la delación de Montag, remite al momento en que le vio esconderse el libro*

Ocularización:

-IR > ((IP < > Cs) + S-c [movimientos]) = *Fabian pone su atención sobre el tostador de la cocina*

-(IR < > SR) > (IP < > Cs) = *Montag queda mirando el fuego que ha provocado en el dormitorio*

-(IR < > SR < > IE) > (IP < > Cs) = *el Capitán mira la pira de libros*

-(Os < > LVE < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *Montag ve cómo se queman las obras literarias*

-(IP < > IR < > SR) < > S-c [escala] > (IP < > Cs) = *Montag observa atentamente las acciones del Capitán de quitarse los guantes y calentarse las manos mientras habla*

Constelaciones. (14)

Coloración:

-(Os < > LVE < > IR < > SR) + M = *la música tiñe de patetismo la representación de la quema de libros*

-M + Configuración = *la música aporta ritmo e inquietud a la representación del duelo y al resto de la secuencia*

Connotación:

-LVO + Configuración : eufemismo e ironía = *el Capitán ordena a Montag usar el lanzallamas de forma eufemística e irónica*

-(Representaciones) + (Subrayados) + IS : símbolo = *las acciones de Montag y la presencia del fuego simbolizan el cambio vital del personaje*

-((Os < > LVE < > IR < > SR) + (VP [fuera de campo])) + LVO : sinécdoque = *el parlamento del Capitán durante la quema de libros se erige en discurso ideológico del poder*

-(Representación) + (Subrayado) : amplificación, acumulación y sinécdoque = *la serie descriptiva amplificada simboliza la literatura universal sucumbiendo a las llamas del poder*

-(Representación) + IS : símbolo = *el fuego que inunda el espacio al final del segmento es símbolo de la rebelión de Montag*

Información:

-LVO + Configuración = *las palabras del Capitán durante la quema de libros informa de su ideología*

Puntuación:

-M + Configuración = *el fraseo conclusivo de la música cierra el segmento*

Subrayado:

- [Iteración] (IR < > SR) + S-c [velocidad] = *la ralentización y la iteración de la representación de los libros cayendo al suelo subraya la acción*
- (IP < > IE < > IR < > SR) + S-c [montaje] = *la sucesión de planos con distintos puntos de vista subraya la acción de quemar la cama*
- (IP < > IE < > IR < > SR) + S-c [escala] = *los encuadres de detalle subrayan la acción de quemar la pantalla de televisión*
- M [suspensión] + (S-c [escala] < > LVE < > IR < > SR) = *la suspensión de la música resalta el sonido del fuego y, por ello, la representación detallada de las páginas ardiendo*
- (Representación) + (M + S-c [escala]) = *el surgir de la música y la escala de los encuadres subrayan el comienzo y el desarrollo de la confrontación armada*
- Tipos de función con más de una clase:
 - Connotación: interdependencias y constelaciones

Poética.-

En este segmento se actualiza la rebelión definitiva del personaje principal contra el sistema del que era parte integrante y activa. A nivel denotativo se narra el registro de su casa, la quema de sus libros, la pretensión del Capitán de detenerlo por esconder uno, el enfrentamiento que termina con la muerte del superior y su huida. El sentido de rebelión contra el sistema se gesta porque, junto a la acción denotada, se expresa el tema principal de la historia a partir de la connotación sobre los sintagmas descriptivos.

La estrategia creativa que construye la estructura retórica conceptual sigue los siguientes pasos:

- Desde el comienzo de la secuencia, la voz del Capitán se actualiza mayoritariamente fuera de campo.

- Esa condición fuera de campo determina que la locución del Capitán mientras arden los libros se erija en la voz de la ideología dominante.

- A mitad del segundo sintagma, la locución ideológica cambia por la coloración musical que expresa el sentimiento contrario a la quema de libros del espectador y de Montag.

- La amplificación del tercer sintagma descriptivo evoca una cruda realidad universal sin literatura, sin libertad.

Ya que la temática es una sociedad alienada, nos permitimos un resumen en clave dialéctica:

- Tesis: ‘los libros deben ser quemados por la felicidad igualitaria de las personas’.

- Antítesis: ‘la quema de libros es un hecho aberrante’.

- Síntesis: ‘el peligro de la quema de libros es la desaparición de la cultura libre’.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La contextualización previa de la acción del registro y la linealidad de las acciones aseguran la coherencia textual.

-La descripción produce dilatación del discurso. Para mantener la cohesión en el dinamismo de la representación de ‘un registro de los bomberos’, la descripción necesaria de la pira de libros se actualiza dividida en los tres sintagmas descriptivos, separados por encuadres de ocularización y, hasta la mitad del segundo, en simultaneidad con la locución del Capitán.

-S-códigos:

Inciden directamente en la significación:

-Escala:

- Función de lectoproxémica.
- Subrayados subrayados y, a partir de ellos, en la connotación.
- Ocularización de los detalles de las acciones del Capitán
- Representación ampliada de las páginas que arden

-La combinación del montaje:

- En las funciones de ocularización.
- En el subrayado de la acción de quemar el dormitorio.

-Movimientos de encuadre:

- Ocularización de Fabian en la cocina
- Valorización de la plataforma con libros

-Velocidad:

- Subrayado de la caída de los libros al suelo

-Sistema:

-La acción del ‘registro de los bomberos’ está contextualizada: esta es la tercera ocasión en que se muestra en el texto.

-La música del film presenta la forma de una *suite*, con distintos movimientos que guardan una gran uniformidad tonal y tímbrica. Algunos de esos movimientos o piezas se asocian a acciones similares, como los desplazamientos del coche de bomberos que se actualizan siempre junto a un movimiento musical de ritmo rápido y expresión inquietante. De igual manera, la pieza musical que colorea la representación de la quema de libros, en este segmento, se ha utilizado previamente en la representación de otra pira literaria, tras el registro de una casa que escondía una gran biblioteca.

-La ostensión de libros forma parte del sistema semiótico creado por el texto fílmico. Los libros, presentados como objetos significantes (Os), imagen de objetos contextualizados (IE) o mencionados en el diálogo, constituyen una clase de *actantes-objeto* en la historia. Los libros son el *objeto* que pretende destruir el Poder a través de los Bomberos; el *objeto* por el que se interesa Montag; y el *objeto* que quieren preservar

los Hombres Libros. Cuando estos últimos memorizan las obras literarias, los libros se convierten en *actantes-sujeto*.

-El discurso construye un *subtexto* a partir de los libros como signos de sí mismos, desde la presentación del primer libro en el film: *Don Quijote*, en el cual se narra una de las más conocidas quemaduras de obras literarias.

[Crepitar del fuego]

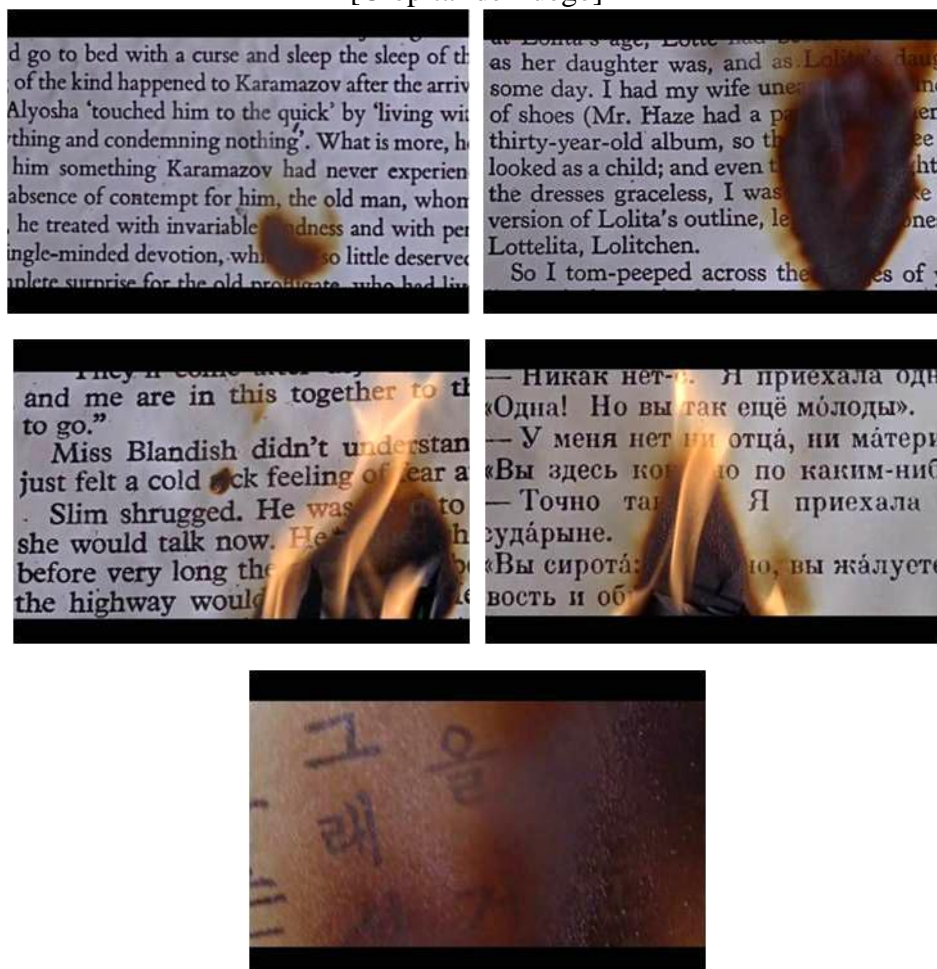


Figura 37: Tercer sintagma descriptivo: connotación por acumulación, amplificación y sinécdoque de la literatura universal en llamas.

Fahrenheit 451 (1966) de François Truffaut.

Fuente: [DVD] Madrid. Universal Pictures International, 2003

4.1.14.-*Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar (Inserto)

El telón de rosas color salmón y grandes flecos dorados que cubre el escenario, se abre para ver un espectáculo de Pina Bausch, Café Müller. Entre los espectadores, dos hombres están sentados juntos por casualidad, no se conocen. Son Benigno (un joven enfermero) y Marco (un escritor de cuarenta y pocos años). La pieza provoca tal emoción que Marco rompe a llorar. Benigno puede ver el brillo de las lágrimas de su casual compañero, en la oscuridad del patio de butacas. Le gustaría decirle que a él también le emociona el espectáculo, pero no se atreve.

Meses más tarde, los dos hombres vuelven a encontrarse en la Clínica “El Bosque”, una clínica privada donde Benigno trabaja. Lydia, la novia de Marco, torera de profesión, ha sufrido una cogida y está en coma. Benigno justamente se ocupa del cuidado de otra mujer en coma, Alicia, una joven estudiante de ballet.

Cuando Marco pasa junto a la puerta de la habitación de Alicia, Benigno no duda en abordarlo... Es el inicio de una intensa amistad... tan lineal como una montaña rusa.

Durante el tiempo suspendido entre las paredes de la clínica, la vida de los cuatro personajes fluye en todas las direcciones, pasado, presente y futuro, arrastrando a los cuatro a un destino insospechado.

(El deseo, 2011 a, *Hable con ella*. Sinopsis)

Descripción semiológica.-

Benigno siempre habla mientras se ocupa de los cuidados de Alicia, se dirige a ella a pesar de que permanece en coma, le cuenta hechos cotidianos, habla con ella. Una noche que libra, Benigno va al cine. La película que se proyecta se titula *Amante menguante*.

01: 00: 31 / 01: 09: 12

Plano 0:

Plano medio de Benigno ante el cartel de la película, leyendo el título. Tras la lectura sale de campo. El cartel adquiere todo el protagonismo del encuadre. Aparece música y la imagen se diluye lentamente en la siguiente.

ENCADENADO

-Imagen:

- Imagen de personaje (IP): Benigno
- Imagen representacional (IR): situación y movimiento
- Artes plásticas (AP): cartel
- Lenguaje verbal escrito (LVE): título de la película en el cartel
- S-código de transiciones (S-c): fundido encadenado

-Voz:

- Lenguaje verbal (LVO): lectura del título por Benigno

-Música:

-Comienza una pieza musical de corte clásico, dada a las cuerdas y con expresión melancólica

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): ambiente: ladrido de un perro, tráfico lejano

Plano 1:

Plano general, con leve *travelling*, del exterior de la clínica por la noche. Enfermeras se dirigen al interior, llega una ambulancia, familiares de pacientes fuman o pasean.

-Imagen:

- Espacio contextualizado (IE): clínica
- Código cultural de la vestimenta (Cc [atuendo]): uniformidad de enfermeras
- Imagen representacional (IR): luz nocturna; movimientos de actantes

-Música

Plano 2:

Primer plano de Benigno, en la habitación de la clínica, abriendo un armario y cogiendo tarros de de su interior, mientras mira hacia atrás para decir: “-Rosa está con gripe, espero que no te haya pegado nada”

-Imagen:

- IP: Benigno
- IR: actividad de Benigno
- Cinésica (Cs): mirada
- Cc [atuendo]: uniforme de enfermero de Benigno

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos:

- SR: fricción de las bisagras del armario y de los movimientos del personaje

Plano 3:

Plano medio picado de Alicia en su cama.

-Imagen:

- IP: Alicia
- IE: habitación de Alicia: cama, mesillas con lámparas de lava

-Música

-Sonidos:

- SR: golpe al cerrarse el armario (fuera de campo)

Plano 4:

Plano medio corto de Benigno, con *panorámica* de seguimiento, desplazándose hacia la derecha, soltando los tarros (fuera de campo) y agachándose. Mientras se mueve, habla: “-Me alegro de que te encuentres bien. Aún así te voy a dar un masajito y unas friegas con alcohol de romero.”

-Imagen: IP, IR, IE

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano detalle de las manos de Benigno desatando los lazos del camisón sobre el hombro derecho de Alicia. *Panorámica* hasta el otro hombro para mostrar la acción correspondiente.

-Imagen: IP, IR

-Música:

-Variación musical: fraseo de transición que sugiere espera

-Sonidos:

-SR: suave roce de las tiras de tela al desenlazarse

Plano 6:

Primer plano en escorzo de Alicia, desde la cabecera de la cama, mientras las manos de Benigno retiran la ropa y dejan sus senos al descubierto, en ligero desenfoque.

-Imagen: IP, IR

-Música:

-Aparición de melodía de género melodramático

Plano 7:

Plano medio corto de Benigno inclinado, mirando con gesto de azoramiento, y tapando de nuevo a Alicia (fuera de campo)

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto

-Música

-Sonidos:

-SR: fricción de telas

Plano 8:

Primer plano picado de Alicia. Se oye la voz tenue de Benigno exclamando (fuera de campo): “-¡No!”

-Imagen: IP

-Voz:

-Voz contextualizada de personaje (VP): voz de Benigno

-LVO

-Música

Plano 9:

Primer plano de Benigno, todavía inclinado sobre Alicia y con gesto de rubor, diciendo: “-No, no me pasa nada”. Inicia el movimiento de retirarse.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: LVO

-Música

Plano 10:

Plano medio de Benigno, que se sienta conturbado ante Alicia, echada en la cama en primer término, y tapada con su camión especial. Benigno empieza a hablar: “-Es que anoche vi una película que... que me ha dejado trastornado...” Ya más tranquilo, toma crema de uno de los tarros, se frota con ella las manos y comienza a masajear a Alicia, empezando por el brazo, mientras cuenta la película: “-Es una historia de amor. Entre Alfredo, un chico un poco gordito, como yo, pero buen tío. Y Amparo, su novia que es científica. Amparo está investigando la fórmula de una dieta experimental que va a ser la bomba en el mundo de la nutrición.”

-Imagen: IP, IR, Cs

-Voz: LVO

-Música

-Sonidos: SR

Plano 11:

Película muda. Se presenta, con las dimensiones de pantalla reducidas y *negro* a ambos lados, la proyección, a distinta velocidad, de un filme blanco y negro, con intertítulos, situado, por la vestimenta y los peinados de los actantes, a principios del siglo XX, y que cuenta la historia introducida por Benigno: Amparo consigue aislar un compuesto químico en su laboratorio; Alfredo se ofrece a ser el primer humano en el que se teste la fórmula; toma el compuesto y empieza a menguar. Consternada por el efecto imparable, su novia promete encontrar un antídoto. La pieza musical adquiere un ritmo acorde con las imágenes, y recuerda la música *de foso* que acompañaba las proyecciones de cine mudo. Mientras se muestra a Amparo trabajando y desesperada en el laboratorio, y a Alfredo escribiendo una carta de despedida y saliendo de un edificio, empujando, con dos enormes maletas, surge la voz de Benigno para explicar la acción: “Pero el tiempo pasaba. Por mucho que trabajaba, Amparo no acababa de encontrar el antídoto. Y el pobre Alfredo menguaba día a día. Para que ella no sufriera, Alfredo se fue de casa, abandonó Madrid y volvió al pueblo con su madre, con la que no se hablaba desde hacía diez años, porque era tremenda”.

-Imagen:

-Medio de comunicación (MCM): cine

-S-códigos cinematográficos:

-S-c: transmisión de imágenes propia del mudo

-S-c [máscaras]: delimitación de la pantalla de proyección entre *negros*

-Códigos culturales (Cc): ambientación del filme mudo: vestuario, peinados y decoración de principios del siglo XX

-Voz:

-Voz de personaje (VP): voz de Benigno

-LVO: narración de Benigno

-Música:

-Variación musical: ritmo y semes expresivas de acompañamiento de película no sonora

-Aparición de la melodía melodramática en la escena en que los personajes de la película se dan un beso

Plano 12:

Plano americano cenital de Alicia tendida en la cama, mientras Benigno la destapa y sigue con el masaje y la narración de la película: “-A Amparo ni siquiera le había dicho dónde vivía. En la película pasan muchas cosas, pero lo importante es que después de años de remordimientos y estudios, Amparo descubre la dirección de la madre de Alfredo y allí se presenta”. (Esta locución comienza al final del plano anterior)

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-LVO

-Reflejos vocales (RV): jadeos de Benigno al hablar por el esfuerzo del masaje

-Sonidos: SR

Plano 13:

Película muda. Alicia se lleva al diminuto Alfredo, que cabe en su bolso, de casa de la madre. En un hotel disfrutan de su compañía mutua. Cuando Amparo se queda dormida, Alfredo la destapa y viaja por su cuerpo desnudo. Por fin se introduce en la vagina, mientras el rostro de la chica dormida compone gestos de placer.

-Imagen: MCM

-Música:

-Semes expresivas de acompañamiento de cine mudo.

-Melodía melodramática en crescendo hasta la introducción de Alfredo en Amparo, y continuación atenuada

Plano 14:

Primer plano de Alicia.

-Imagen: IP

-Música: continúa la melodía

Plano 15:

Plano medio de Benigno, con gesto desencajado, masajeando las piernas de Alicia mientras termina de contar la película: “-Y Alfredo... se queda dentro de ella... para siempre.”

-Imagen:

-IP

-Cs: gesto desencajado

-IR: actividad del masaje

-Voz: LVO

-Música: atenuación

Plano 16:

Primer plano de Alicia

-Imagen: IP

-Música:

-Crece la intensidad de la melodía

Plano 17:

Plano detalle (inserto) del movimiento de los fluidos de una de las lámparas de lava de las mesillas.

-Imagen:

-IE: detalle de un objeto contextualizado: fluidos de la lámpara de lava

-IR: movimiento

-Música: melodía

Análisis semiótico de la configuración.-

-Benigno ha dicho que iría al cine; ha aparecido en la puerta del Cine Doré; ahora, en el plano 0, 'lee el cartel de la película programada'. La imagen del cartel (AP), la imagen del personaje posicionado frente a él y leyéndolo (IP < > IR), además del lenguaje verbal, escrito en el cartel (LVE) y articulado por el personaje (LVO), constituyen función de **representación**.

(IP < > IR < > LVO) < > (AP < > LVE)

-El cartel, además de la indicación que constituyen imagen y texto escrito (subsumida en la representación anterior), aporta un sentido estético de estilo modernista, en el que la tipografía participa como imagen, que le confiere un indudable aspecto antiguo como cartel cinematográfico. El cartel **indica** que la película es antigua.

(AP < > LVE) + Configuración

-En este plano 0, la imagen representacional del movimiento (IR) y la del personaje (IP) se unen para **representar** la entrada en el cine de Benigno. Solo se actualiza la salida de campo del personaje, sin embargo el contexto permite la inferencia del sentido completo.

(IP < > IR) > Configuración [contexto]

-La persistencia del cartel en cuadro, la aparición de la música (M) y el comienzo del fundido encadenado (S-c), hacen suponer que se actualizará de algún modo la película anunciada (probablemente, como parte de la representación del personaje en el interior de la sala de proyección). Se crea así un efecto de **expectación** que, de momento, no será correspondida por la configuración.

(AP < > LVE) + M + S-c [transiciones]

-Entre los planos 0 y 1, el encadenado (S-c) es una forma de transición con un sentido de enlace cuasi convencional (y es por ello que forma parte de la función anterior de expectación). El enlace que procura un encadenado es literal, físico, pues las imágenes que une subsisten a la vez por unos momentos. En el caso que nos ocupa, la intención de conferir ese sentido al encadenado es clara (una vez interpretado en su globalidad el segmento analizado). Sin embargo, en el momento de su actualización no se comprende la afinidad del cartel y la imagen con la que funde, precisamente porque esa imagen no satisface la expectativa creada. Así pues, el encadenado produce efecto de enlace, entre el cartel anunciador y la secuencia siguiente, aunque el espectador no comprenda, de momento, la razón del vínculo. Función de **puntuación**:

S-c [transiciones] + Configuración

-El encadenado concluye (en el plano 1) en la imagen contextualizada del espacio exterior de la clínica (IE), la cual se une al código cultural del atuendo (Cc), que permite la identificación de las enfermeras, y a la imagen representacional (IR), que actualiza un ambiente nocturno, en función *situacional*. La acción queda circunscrita en un lugar (conocido) y una franja horaria determinada. Las expectativas suscitadas por el cartel se truncan por la evidencia de esta función situacional.

Configuración > (IE + Cc [atuendo] + IR)

-La música, que surge en la función de expectación (plano 0), aporta una *coloración* global de corte intimista a todo el segmento, le confiere unidad, y desarrolla ciertas variaciones que inciden en la significación en momentos determinados, al participar en funciones concretas que analizaremos más adelante.

M + Configuración

-A partir del plano 2 se actualiza un tipo de escena ya contextualizada, en que Benigno procura cuidados clínicos a Alicia en coma, mientras habla con ella. En la función de *representación* correspondiente participan: la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR), la imagen de los personajes y del espacio conocido de la habitación (IP, IE), la vestimenta de enfermero (Cc), el gesto de mirada (Cs) y el lenguaje verbal oral (LVO) de Benigno.

IP < > Cs < > Cc [atuendo] < > LVO < > IR < > SR < > IE

-En la función interior queda incluida la *ocularización* interna que, entre los planos 2 y 3, confirma que Benigno se dirige a Alicia, y que se encuentran en su habitación. Articulan la función el gesto de mirar del personaje (IP < > Cs) en el plano 2 y la configuración del plano 3.

Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-Las palabras de Benigno informan de que su compañera está enferma, por lo que esta noche está solo, y de que se dispone a dar un masaje a la enferma. Función de *información*:

LVO + Configuración

-En la planificación de la escena, como en las anteriores de este tipo, predominan los planos de gran escala: los primeros planos y los detalles. La escala (S-c) completa función de *lectoproxémica* con la configuración. El punto de vista (i.e. espectador modelo) se sitúa cerca de la acción y los personajes con intención de resaltar las actividades clínicas de los cuidados de Alicia, así como la intimidad de la que Benigno dice disfrutar. En este caso, por el desarrollo de la acción, prima el sentido de intimidad.

S-c [escala] < > Configuración

-Benigno, para realizar su trabajo, descubre el cuerpo de Alicia como otras veces, pero ahora esta acción se presenta de forma distinta por el influjo de la música. En el plano 5, los acordes que acompañan la acción de desatar los lazos toman la forma de una transición que sugiere el devenir de un momento álgido en la pieza musical. La melodía que surge en el plano siguiente es la culminación esperada, subraya la acción definitiva de desnudar a Alicia y se mantiene durante la turbación que sufre Benigno.

Función de **subrayado** de la música (M) sobre la representación (subsumida en la global de la escena):

$$(IP < > IR < > SR) + M$$

-El subrayado musical de la acción de desnudar a la paciente, unido al detalle de la presentación (S-c [escala]) activan, por *alusión*, la lectura de un sentido connotado de erotismo. Función de **connotación**:

$$((IP < > IR < > SR) + M) + S-c [escala] : \text{alusión}$$

-A partir del plano 7, y hasta el plano 10, la gestualidad (Cs) de Benigno indica turbación. Función **indicativa**:

$$IP < > Cs$$

-El espectador establece una relación de causa y efecto entre el desnudo de Alicia y la turbación de Benigno indicada por su gesto (IP < > Cs). Esa lectura se debe a la unión de la función de connotación y la función indicativa anteriores. Función **causal**:

$$(IP < > Cs) > (\text{Connotación [alusión erotismo]})$$

-En el plano 7, el leve movimiento de los hombros de Benigno y el sonido de fricción de telas fuera de campo entran en función de **representación** del acto de cubrir a Alicia, merced a la *síncresis*, o soldadura espontánea (Chion, 1993, p. 65), que se establece entre la imagen y el sonido. La acción no se muestra completamente en campo (lo que requeriría una escala de encuadre menor) para evidenciar, a través del código cinésico, la turbación del personaje. Imagen y sonidos representacionales (IR y SR) se sueldan, aunque no se actualice la fuente sonora, provocando la inferencia del espectador que completa la acción.

$$(IP < > IR) < > SR$$

-Entre los planos 8 y 9 se produce la función de **ocularización** interna que viene a confirmar la relación causal entre la turbación y el desnudo. La angulación del encuadre de Alicia (S-c, IP) y el gesto de mirar de Benigno (IP < > Cs), unido aún al de turbación, configuran esta función. En este caso, lo mirado se actualiza antes que la mirada, y el carácter secundario de la ocularización no está totalmente delimitado pues, aunque en la función intervienen dos encuadres, la angulación del plano 8, concordante con la posición de Benigno en el plano 9, sugiere la subjetividad de este personaje en el primer encuadre.

$$(IP + S-c [angulación]) > (IP < > Cs)$$

-Las palabras de Benigno (“No, no me pasa nada”: LVO), en el plano 9, no tienen la misión de informar de su estado de ánimo (el espectador conoce cuál es) y, en todo caso, habría que entenderlas en el sentido contrario al literal. Por el contrario, sirven para indicar que Benigno trata de calmarse. Función **indicativa**:

$$LVO + \text{Configuración}$$

-La acción de sentarse, iniciada en el plano 9 y culminada en el 10, también responde a la intención del personaje de tranquilizarse. Se **representa** por el concurso de IP, IR y SR. La intención es inferida por el espectador a partir del contexto.

$$IP < > IR < > SR$$

-La imagen de Alicia en el plano 10, cubierta de nuevo con su camisón especial (IP < > IR), confirma la acción actualizada en la representación por síncrexis del plano 7. Entra en función de **anclaje** con ella.

((IP < > IR) < > SR) [síncrexis] > (IP < > IR)

-En este plano 10, Benigno explica el efecto que le ha causado la película que ha visto y comienza a contarla (y a masajear a la paciente). El lenguaje verbal (LVO) entra en la configuración con los dos efectos sucesivos correspondientes: **información** y **narración**. (La narración de Benigno se prolongará a lo largo del segmento, ya sea por la aparición de su voz (VP) sobre las imágenes de la película que cuenta, o durante la representación de las escenas que protagoniza).

LVO + Configuración
(VP < > LVO) + Configuración

-La acción de comenzar el masaje (plano 10) se **representa** por la función interdependiente que contraen IP, IR y SR.

IP < > IR < > SR

-El rostro de Benigno se relaja cuando comienzan masaje y narración. Desaparece el gesto de turbación: 'Benigno se tranquiliza'. Función **indicativa** del código cinésico (Cs) y la imagen del personaje (IP).

IP < > Cs

-De pronto, en el plano 11, el espectador se encuentra ante un filme mudo. La competencia fílmica del espectador permite su fácil reconocimiento. No se trata de un filme preexistente que se actualiza a modo de cita, sino de una parte del texto que toma la forma de una recreación fílmica del periodo anterior al advenimiento del sonoro. Por este motivo tratamos estas escenas bajo la clasificación sémica de medio de comunicación (MCM). Justifica este tratamiento el hecho de que la pantalla blanco y negro aparezca encuadrada entre *negros* dentro del plano, de modo que se podrían describir los planos 11 y 13 como: *generales* de una pantalla donde se proyecta una película. Benigno se ha confesado, en el texto, espectador asiduo de películas mudas que luego cuenta a Alicia; en el plano 0 de este segmento se presenta al personaje asistiendo al cine; y la recreación actual viene a satisfacer por fin la expectación suscitada a partir del cartel de *Amante menguante*. Así pues, el MCM (recreado) entra en la configuración para **representar** la historia de la película que cuenta Benigno; y por otro lado, constituye función **deíctica** con la configuración del plano 0: remite a todas las funciones que se constituyen en dicho encuadre (representaciones, indicativa y de expectación).

MCM + Configuración
MCM > Configuración [plano 0]

-Hemos afirmado que el espectador reconoce la recreación del filme mudo. Debemos señalar ahora los elementos textuales que permiten ese reconocimiento. Estos son: las imágenes blanco y negro, la velocidad de proyección y la aparición de intertítulos, todo lo cual agrupamos de forma genérica como s-códigos (S-c); la ambientación, constituida por los códigos culturales (Cc) de la vestimenta, los peinados y la decoración; y la música (M), cuyo comentario de las imágenes crea semes expresivas que recuerdan el acompañamiento musical de las primeras proyecciones cinematográficas. Estas semas constituyen una constelación que entra en función

interdependiente con la apariencia de proyección que sugiere la pantalla encuadrada entre *negros* (S-c [máscaras]), para **representar** el desarrollo de la película muda.

$$(S-c + Cc + M) < > S-c \text{ [máscaras]}$$

-La presentación de la película es, en realidad, una retrospección. La actualización de la proyección, la función deíctica que remite al plano 0, y la narración de Benigno que introduce la historia de la película, son indicadores de retrospección que se suman en función **indicativa**.

$$(S-c + Cc + M) + (MCM > [\text{plano 0}]) + LVO \text{ [narración]}$$

-Dentro de la película, en una escena epítome del melodrama, Amparo y Alfredo se besan mientras se ve al joven empequeñecer por momentos, gracias a un efecto de trucaje muy al estilo de George Méliès. En ese momento, el desarrollo musical (M) torna a la melodía que subrayó el desnudo de Alicia. La música remite así a esa escena, se asocia con ella en función **deíctica**. Pero al mismo tiempo, por su relación con la imagen y su propia expresividad, remite a la forma genérica del melodrama, completa función de **género** en la configuración. Esta doble asociación de la música emplaza las dos escenas bajo el prisma del melodrama, y revela así la afinidad que existe entre ellas por presentar sendas parejas cuyo amor es imposible por la situación de uno de los amantes.

$$M > (\text{Representación [desnudar]}) \\ M + \text{Configuración}$$

-Más adelante, la voz reconocible de Benigno (VP) surge sobre las imágenes de la película muda (MCM) para seguir contándola. El discurso explicativo del narrador resume los acontecimientos y hace avanzar la trama del filme recreado. La narración fija ahora el sentido de la **representación**.

$$MCM > (VP < > LVO)$$

-El plano 12 vuelve a presentar el presente discursivo, el masaje de Benigno, pero en una fase avanzada. La película muda ocupa el discurso elidido de la acción del masaje, contrae función de **elipsis** en la configuración.

$$MCM < > \text{Configuración}$$

-En este encuadre cenital del plano 12, la imagen de los personajes (IP), la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR), los reflejos vocales y el lenguaje verbal que emite la voz de Benigno (RV, LVO), conforman la función de **representación** de las acciones de Benigno de 'destapar a la paciente y seguir con el masaje mientras sigue contando la película'.

$$IP < > IR < > SR < > RV < > LVO$$

-En este plano 12 se produce suspensión de la música (M), con un efecto de **puntuación** que resalta la separación entre película recreada y secuencia crónica.

$$M \text{ [suspensión]} + \text{Configuración}$$

-Aquí, Benigno vuelve a destapar a Alicia, pero ahora no hay subrayado musical. La pausa de la pieza musical está en consonancia, por contraste con el subrayado de la acción similar anterior, con la tranquilidad que el personaje ha adquirido al comenzar la narración y el masaje. Sin embargo, la composición del encuadre (S-c), la acción del

masaje (IR), la imagen desnuda de Alicia (IP) y los reflejos vocales de esfuerzo de Benigno (RV), sugieren un sentido erótico. Función de **connotación**:

S-c [composición] + IR + IP + RV : alusión

-El plano 13 actualiza la segunda parte de la **representación** de la película muda. Su contenido es explícitamente erótico.

-MCM + Configuración

-Al final de esta segunda parte de la película muda, el crescendo de la melodía **subraya** la acción de Alfredo de introducirse en Amparo.

MCM + M

-La película muda vuelve a ocupar el discurso elidido. Función de **elipsis**:

MCM < > Configuración

-La película muda concluye con un primer plano de Amparo dormida, tras el cual se actualiza la imagen, también en primer plano de Alicia (plano 14). Se establece un **paralelismo** retórico entre los dos encuadres, favorecido por la continuidad musical, que identifica, por similitud, la situación de los dos personajes (figura 38). Función de **connotación**:

MCM < > IP : paralelismo

-El plano 15 presenta a Benigno terminando su narración mientras continúa el masaje. Función de **representación** por interdependencia de imagen de personaje (IP), imagen representacional (IR) y lenguaje verbal oral (LVO).

IP < > IR < > LVO

-Pero el gesto desencajado de Benigno y su forma entrecortada de terminar la narración señalan que la turbación vuelve a poseerlo (plano 15). El código cinésico (Cs) y las pausas paralingüísticas se suman en función **indicativa** del estado de ánimo de Benigno. (Simbolizamos estas pausas significantes como interdependencia entre el lenguaje verbal y el silencio).

(IP < > Cs) + (LVO < > {silencio})

-En el plano 16, la imagen actualizada de nuevo de Alicia (IP), junto con la melodía musical (M) que, tras la atenuación durante en encuadre anterior, adquiere intensidad, constituyen función **deíctica** con el paralelismo connotado para mantener el sentido de similitud entre Alicia, en la secuencia crónica, y Amparo, en la película muda.

(IP + M) > (MCM < > IP)

-El plano 17 es el inserto del detalle ampliado de un elemento del espacio. Metz (2002 a) llama **explicativo** a este tipo de insertos y lo caracteriza por sustraer el motivo de su espacio empírico y emplazarlo en el espacio abstracto de la intelección. Efectivamente, los fluidos en movimiento se representan aquí sin ningún tipo de referencia espacial. Tanto es así, que es muy probable que el espectador no asocie la imagen con el elemento espacial, la lámpara de lava, al que pertenece. De lo que no podemos dudar es de la capacidad significante que le otorga su emplazamiento desubicado, pues provoca una lectura connotativa sobre la denotación del movimiento de los fluidos. Así pues, la imagen del objeto contextualizado (IE) y la imagen

representacional del movimiento (IR) se unen en función de **representación**, la cual se asocia a su vez con el s-código de la escala de encuadres (S-c) en la función de **connotación** que construye el sentido metafórico 'Benigno copula con Alicia'. La **metáfora** sustituye el discurso de una representación explícita contraria al tono general del relato, produce una elipsis temática.

$$\begin{aligned} & \text{IE} < > \text{IR} \\ & (\text{IE} < > \text{IR}) > \text{S-c [escala]} : \text{metáfora} \end{aligned}$$

-La música de este encuadre (plano 17) contribuye a activar la lectura connotativa, pues remite a la melodía escuchada durante la película recreada, en la escena en que Alfredo se introduce en Amparo. La función **deíctica** (de música y escena muda) tiene el efecto de asociar la imagen metafórica de los fluidos con aquella acción.

$$\text{M} > \text{MCM}$$

Efectos semántico-narrativos.-

-Inserto explicativo:

Este segmento se ha seleccionado para el análisis por contener un inserto, de tipo explicativo, que precisamente lo cierra.

El inserto cumple las características que definen el tipo, según la sintagmática, pero presenta ciertas peculiaridades. Por sus ejemplos, Metz (2002 a) pensaba en el detalle desplazado de un elemento que previamente ha sido situado en el espacio diegético, con el fin de hacer visible al espectador el mensaje denotativo que contiene. Sin embargo en nuestro caso:

-El detalle se presenta sin una ubicación previa efectiva del elemento al que pertenece. El espectador sabe de la existencia de las lámparas de lava y durante la escena han aparecido en campo como elementos del espacio, pero no hay una actualización específica relacionada con la inclusión del inserto. Ya apuntamos que el espectador, en el momento de la lectura, no reconocería el objeto. Aún así, hemos incluido en la formulación IE (imagen del espacio), ya que la pertenencia de los fluidos en movimiento al objeto lámpara, aun no siendo percibida, está justificada en el texto.

-La significación que aporta es connotativa. En puridad, el detalle funciona como un *inserto no diegético* con valor metafórico.

-Estructura narrativa:

El significado metafórico del inserto ('Benigno copula con Alicia') es clave en el relato porque tiene como consecuencia el embarazo de Alicia. En la articulación de ese sentido connotado tiene gran influencia la estructura narrativa del segmento:

-Se alternan la secuencia crónica y la retrospección de la película muda, justificada por la narración de Benigno.

-Dada la importancia de su presentación, la analepsis o retrospección se indica por la constelación de varias funciones para asegurar la univocidad de su interpretación.

-La presentación de la película tiene dos partes. La primera, que representa el amor incondicional y la situación dramática de Alfredo y Amparo, coincide con los momentos de tranquilidad de Benigno. La segunda, de contenido erótico, termina con la nueva excitación del personaje.

-Entre las dos partes de la analepsis, como punto de inflexión entre los dos estados de ánimo, se sitúa el encuadre cenital de la secuencia crónica (plano 12). La acción del desnudo de Alicia carece de subrayado musical (al contrario que la anterior escena similar), pero la configuración posee un marcado carácter sexual.

-La alternancia y las continuas remisiones, de una a otra secuencia, que provocan las funciones deícticas configuran un paralelismo global entre la escena crónica y la película recreada que, a la postre, determinan el sentido metafórico del inserto.

Implicaciones pragmáticas.-

Desde el comienzo, el segmento predispone al espectador para la comprensión de la metáfora visual del inserto final, proponiendo una identificación entre las historias de Benigno y Alicia, en el relato crónico, y de Amparo y Alfredo, en la película muda recreada (aunque se puede decir que parte de la información contextual funciona de forma inconsciente):

-El encadenado tras el plano 0 debía llevar a la actualización de la película proyectada que ve Benigno en el cine, sin embargo la acción se sitúa en la clínica. Más adelante la expectativa será satisfecha y el enlace, aunque no comprendido inicialmente (y posiblemente no recordado ahora), quedará justificado.

-La música participa en tres funciones deícticas que ponen en relación las dos secuencias. Puede ser que el espectador real no asimile la deixis, pero percibe la identidad y la continuidad musical entre película muda y escena crónica.

-En las dos historias, la patética situación impide el amor de los personajes.

-La acción de destapar a la mujer dormida se representa en las dos secuencias.

-Las imágenes en primer plano de las chicas dormidas configuran un inequívoco paralelismo (figura 38).

-El erotismo está presente en las dos secuencias.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (15)

Connotación:

-MCM < > IP : paralelismo = *la imagen final de Amparo en la película muda y el primer plano de Alicia que sigue identifican, por similitud, la situación de los dos personajes*

Elipsis:

- MCM < > Configuración = *la película muda ocupa el discurso elidido del masaje (hasta la representación del mismo en encuadre cenital)*
- MCM < > Configuración = *la segunda parte de la película muda vuelve a ocupar el discurso elidido de la acción del masaje*

Indicación:

- IP < > Cs = *el gesto de Benigno indica turbación*
- IP < > Cs = *Benigno se tranquiliza cuando comienza el masaje y la narración de la película*

Lectoproxémica:

- S-c [escala] < > Configuración = *en la escena predominan los planos de gran escala, lo que acentúa la situación de intimidad*

Representación:

- (IP < > IR < > LVO) < > (AP < > LVE) = *Benigno lee el cartel de la película programada*
- IP < > Cs < > Cc [atuendo] < > LVO < > IR < > SR < > IE = *Benigno cuida de Alicia, como de costumbre, hablando con ella*
- (IP < > IR) < > SR = *el movimiento de hombros de Benigno y la fricción de telas se sueldan, a pesar de que no se muestra la fuente sonora, y representan la acción de volver a cubrir a Alicia*
- IP < > IR < > SR = *Benigno se sienta turbado*
- IP < > IR < > SR = *Benigno comienza a masajear a Alicia*
- (S-c + Cc + M) < > S-c [máscaras] = *representación de la proyección de la película muda*
- IP < > IR < > SR < > RV < > LVO = *Benigno destapa a Alicia y continúa el masaje mientras sigue contando la película*
- IP < > IR < > LVO = *Benigno termina su narración mientras sigue con el masaje*
- IE < > IR = *movimiento de los fluidos de la lámpara de lava*

Determinaciones. (12)

Anclaje:

- (IP < > IR) < > SR) [síncresis] > (IP < > IR) = *la imagen de Alicia, tapada de nuevo, confirma la acción representada de taparla (con ella fuera de campo)*

F. Causal:

- (IP < > Cs) > (Connotación [alusión erotismo]) = *el espectador interpreta que la turbación de Benigno se debe al desnudo de Alicia*

Connotación:

- (IE < > IR) > S-c [escala] : metáfora = *el detalle de los fluidos connota la copulación de Benigno con Alicia*

Deixis:

- MCM > Configuración [plano 0] = *la presentación de la película muda remite a las funciones configuradas en el plano 0*
- M > (Representación [desnudar]) = *la música de la escena del beso en la película muda remite a la escena del desnudo de Alicia*
- (IP + M) > (MCM < > IP) = *la imagen de Alicia y la música mantienen el paralelismo establecido antes entre ella y Amparo*
- M > MCM = *la música del inserto recuerda la escena de la película muda en que Alfredo se introduce en Amparo*

Ocularización:

- Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Benigno se dirige a Alicia, en coma en su cama (ocularización interna secundaria)*
- (IP + S-c [angulación]) > (IP < > Cs) = *Benigno mira, todavía turbado, a Alicia*

Representación:

- $(IP < > IR) > Configuración [contexto] = Benigno entra en el cine$
- $MCM > (VP < > LVO) = la narración de Benigno resume y fija el sentido de los acontecimientos de la película muda$

F. Situacional:

- $Configuración > (IE + Cc [atuendo] + IR) = el plano 1 sitúa la acción en la clínica, por la noche$

Constelaciones. (18)

Coloración:

- $M + Configuración = la música colorea todo el segmento con su expresión intimista y le confiere unidad$

Connotación:

- $((IP < > IR < > SR) + M) + S-c [escala] : alusión = la acción de desnudar a Alicia, presentada en detalle y subrayada por la música, alude a escenas de componente erótico$
- $S-c [composición] + IR + IP + RV : alusión = la composición del encuadre cenital, el masaje, la desnudez de Alicia y los reflejos vocales de Benigno sugieren erotismo$

Expectación:

- $(AP < > LVE) + M + S-c [transiciones] = el espectador espera alguna forma de actualización de la película anunciada$

Género:

- $M + Configuración = la música de la escena del beso en la película muda remite al género del melodrama$

Indicación:

- $(AP < > LVE) + Configuración = el cartel indica que la película es antigua$
- $LVO + Configuración = las palabras de Benigno tras desnudar a Alicia indican que trata de calmarse$
- $(S-c + Cc + M) + (MCM > [plano 0]) + LVO [narración] = proyección, remisión al plano 0 y narración indican que la presentación de la película muda es una retrospección$
- $(IP < > Cs) + (LVO < > \{silencio\}) = el gesto de Benigno y el final entrecortado de su narración indican turbación$

Información:

- $LVO + Configuración = las palabras de Benigno informan de que esta noche está solo y de que se dispone a dar un masaje a Alicia$
- $LVO + Configuración = las palabras de Benigno informan del efecto que le ha causado la película que ha visto$

Narración:

- $(VP < > LVO) + Configuración = Benigno cuenta la película que ha visto$

Puntuación:

- $S-c [transición] + Configuración = el encadenado enlaza el cartel con la secuencia siguiente$
- $M [suspensión] + Configuración = la pausa musical en el encuadre cenital evidencia la separación de película muda y secuencia crónica.$

Representación:

- $MCM + Configuración = se presenta la historia de la película muda que Benigno cuenta$
- $MCM + Configuración = se presenta la historia de la película muda que Benigno cuenta (segunda parte)$

Subrayado:

-(IP < > IR < > SR) + M = *la música subraya la acción de desnudar a Alicia*

-MCM + M = *el crescendo musical subraya la acción de Alfredo de introducirse en Amparo*

-Tipos de función con más de una clase:

-Connotación: interdependencia, determinación y constelaciones

-Indicación: interdependencias y constelaciones

-Representación: interdependencias, determinaciones y constelaciones

Poética.-

El presente segmento tiene la finalidad de vehicular el sentido del acto sexual que deja embarazada a Alicia. El autor evita la representación explícita pues se desvelaría como una evidente violación, lo cual cambiaría el signo y el tono del relato: Benigno ha sido presentado como un personaje inocente, inofensivo y bondadoso; además, el embarazo tendrá el efecto positivo de sacar a Alicia del coma.

La configuración del segmento responde a ese doble propósito, y consigue evitar la presentación de la escena como violación, transmitiendo el sentido de forma figurada, a través de una metáfora visual. La actualización del inserto conlleva la elipsis temática de la representación denotativa.

Ya hemos analizado la significación del segmento y revelado cómo se orienta hacia la articulación de la metáfora. Destacamos ahora algunos aspectos relevantes de la estrategia poética:

-El cartel del plano 0 da título al segmento.

-La recreación fílmica es un ejercicio metadiscursivo (cine en el cine), de reputada tradición en las artes, con poderosos efectos en la significación y la estética del relato.

-La música, además de establecer relaciones entre las secuencias y subrayar o comentar la acción convenientemente, aporta unidad a todo el segmento, así como un carácter melodramático que suaviza la violación de Alicia, acto que, aunque elidido y solo sugerido, existe en el relato.

Proceso textual.-

-Progresión:

-Tras el encadenado del plano 0 no se produce el efecto de cohesión que sugiere el enlace porque la configuración no es coherente con las expectativas. La justificación de la escena del cartel de cine y la coherencia textual de todo el segmento se restablecerá con la narración de la película por parte de Benigno.

-S-códigos de la transmisión de las imágenes implicados directamente en funciones:

-Angulación:

-Ocularización de Benigno turbado.

-Composición:

-Función connotativa del encuadre cenital.

-Escala:

-Los encuadres cortos que predominan en la secuencia crónica producen la función de lectoproxémica que da sentido de intimidad a la situación.

-El encuadre de detalle del último plano determina su cualidad de inserto explicativo y su participación en la función connotativa de la metáfora visual.

-Máscaras:

-Representación de la proyección de la película

-Montaje:

-Ocularizaciones

-Transiciones:

El encadenado se revela con un sentido más profundo que la mera puntuación, pues la unión responde a razones de contenido. La no correspondencia inicial del texto con la expectativa generada por el cartel, y la identificación final de todo el segmento con el título del mismo, son pruebas de ello. Esta transición participa directamente en las funciones de:

-Expectación

-Puntuación

-Sistema:

En este film se utilizan rótulos extradiegéticos sobreimpresos, sobre todo, para situar temporalmente la acción, pero también para titular, a modo de capítulos, grandes bloques de texto que actualizan la relación pasada de los personajes citados en ellos: “Marco y Lydia”, “Alicia y Benigno”. (El capítulo “Alicia y Marco” solo queda esbozado, pues es el futuro externo al filme, su principio es el final del texto fílmico). El segmento analizado forma parte del segundo bloque. Pero el cartel de cine le da título concreto, aunque de forma distinta, porque su naturaleza es intradiegética y su aprehensión es inconsciente o connotativa. De esta forma, la titulación del segmento no altera la relación que el autor pretende establecer entre los títulos de los tres capítulos.

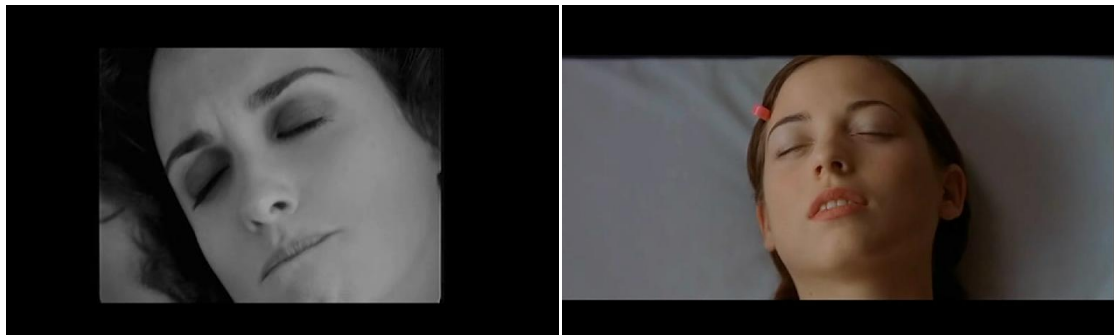


Figura 38: Función de connotación: paralelismo retórico entre las mujeres de la película muda y la secuencia crónica.

Hable con ella (2002) de Pedro Almodóvar.

Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo, 2009

4.1.15.-***Johnny cogió su fusil (1971)*** de Dalton Trumbo.
(Voz interior)

En 1917, Joe, un joven de veinte años, se alista en el ejército de Estados Unidos para combatir en Europa, dejando atrás a su familia y a su novia Kareen. En la guerra, cae gravemente herido por un obús. Tras amputarle las extremidades, los médicos de campaña logran dejarle con vida, reducido a un torso viviente, con el cerebro dañado, sin cara, sin los sentidos de la vista, el oído, el olfato y el gusto. Según el parte médico, el paciente (no identificado) es un cuerpo viviente sin sensaciones ni pensamientos, cuya vida es solo útil para la investigación médica. Pero Joe tiene conciencia. Poco a poco se da cuenta de su situación. Recuerda. Sueña. Sufre. Apartado y confinado en un almacén que las enfermeras abren y cierran con llave, recibe los cuidados que le mantienen con vida durante una cantidad de años que no puede precisar. Una nueva enfermera le trata, por primera vez, como una persona, porque llega a comprender que Joe es consciente de su situación. Con su ayuda, Joe consigue comunicarse con los médicos militares a través de señales Morse que realiza con movimientos de su cabeza.

Descripción semiológica.-

Analizamos dos segmentos de este film.

1/ Surge la voz interior de Joe

00: 05: 53 / 00: 07: 17

Tras los títulos de crédito, con imágenes de archivo, y la narración del anuncio de la entrada en guerra de Estados Unidos, el film comienza en el quirófano de campaña. Sigue *blanco y negro*. El Coronel Tillery asume los cuidados del herido no identificado con intención de observar su evolución en pos de la ciencia. Trasladan al herido (Joe) a un hospital. Una voluminosa estructura impide que la manta que lo cubre entre en contacto con su cuerpo. Lo instalan en una habitación donde hay un reloj de pared y lo dejan a oscuras. El parte médico del Coronel Tillery concluye así: “A un individuo sin cerebro le es imposible tener dolor, placer, recuerdos, sueños o pensamientos de ningún género. Por tanto este joven estará tan carente de emociones y de ideas como lo están los muertos, hasta el día que se reúna con ellos.”

Plano 1:

Negro. Se oye el tictac de un reloj. Suenan golpes secos y espaciados de timbal. Comienza a distinguirse una forma en el centro. *Zoom* de acercamiento, desde *plano* general a *medio* de la forma visible: es la estructura voluminosa que cubre al herido. Una voz asustada llama: “Kareen... Kareen”. Y continúa diciendo: “¿Qué pasa? ¿Dónde estoy? ¡Qué oscuro está esto!”. Surge, desde un fonógrafo no visible, un tema musical *jazz-hot*. Y la misma voz, con tono distinto, comenta: “-No has debido apagar la luz, tu padre se va a enfadar.”

ENCADENADO

-Imagen:

- Imagen representacional (IR): oscuridad; aparición de la forma visible
- Imagen contextualizada de espacio y objetos (IE): estructura que cubre al herido
- S-códigos (S-c [movimientos]): acercamiento

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): locución de entonación temerosa; segunda locución, con tono de conversación

-Expresiones vocales del habla (EV): voz masculina

-Música:

-Percusión espaciada de timbal

-Pieza ligera de *jazz-hot* con sonoridad fonográfica

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): tictac de un reloj

Plano 2:

Primer plano, color, de una chica, y de un chico que la mira en escorzo, muy cerca. Ella contesta: “-A mi padre no le importa, te quiere mucho.” Sigue sonando la música de jazz primitivo.

-Imagen:

-IR: rostros de los dos jóvenes

-Color (C): cambio de imagen b/n a color

-Voz:

-LVO: réplica de la chica

-Música

Plano 3:

Plano medio de la pareja. El chico tiene cogida a la chica, que le abraza, y acaricia su rodilla mientras dialogan:

Chica (Kareen): “Joe, ¿puedo preguntarte una cosa? ¿Por qué te ofreciste voluntario?”

Joe: “Me iban a llamar dentro de seis meses. Además, Pinky y Larry se han ido ya.”

Kareen: “Podías haber salido exento por lo de tus hermanas”

Joe: “Mi madre está trabajando y además, si la patria te necesita, hay que ir”

Kareen: “Yo no creo que deba ir nadie. Pueden matarte”

Joe: “También me puedo morir en la panadería o cruzando la calle. Sé cuidar de mi mismo. No te preocupes.”

-Imagen:

-IR: figuras; posición; leves movimientos

-Voz:

-LVO: diálogo

-Voz contextualizada de personaje (VP): identidad de la voz masculina con la que surge en el plano 1

-Música

2/ Joe se comunica a través del código Morse

01: 31: 23 / 01: 33: 25

Joe lleva tiempo confinado y ocultado en un almacén. Recuerda momentos de su vida anterior y tiene sueños que no distingue bien de la realidad. En uno de ellos, su padre le aconseja que utilice el código Morse para comunicarse y que use la cabeza para lograrlo. Joe hace señales con la cabeza, pero la enfermera que lo cuida no entiende qué quiere decir y llama a un capitán médico. Este lee el historial, concluye que los movimientos del paciente son los espasmos musculares previstos en el parte médico y decide tratarlos de la forma prescrita: con tranquilizantes. La enfermera no está conforme y el militar le dice que puede hablar con el General Tillery (autor de las órdenes médicas para el paciente) porque va a venir a realizar su inspección anual. Más adelante, Joe insiste.

Plano 4:

Plano americano de la Enfermera frente a la cama, mirando a Joe que mueve la cabeza en primer término. La voz de Joe dice: “Escúchame por favor. Intenta comprender lo que hago y escúchame”. Se oyen señales Morse de un telégrafo. La enfermera se dirige hacia la puerta y sale (*panorámica* de seguimiento). Joe piensa: “Me ha escuchado. Va a buscar a alguien. Ni siquiera ha cerrado la puerta”.

ENCADENADO

-Imagen:

- Imagen contextualizada de personajes (IP): Enfermera; Joe
- IR: movimientos
- Cinésica (Cs): mirada de la Enfermera
- Imagen contextualizada del espacio (IE): almacén y cama de Joe

-Voz:

- VP: voz de Joe
- LVO: deseos y pensamientos de Joe verbalizados

-Sonidos:

- Sonido convencionalizado (SC): emisor telegráfico
- Morse (Mrs): señales telegráficas
- SR: pasos de la Enfermera; ruidos de la puerta

Plano 5:

Plano medio de la Enfermera, seguida de personal médico y militares, avanzando hacia el fondo de un pasillo. Unos momentos después, el General Tillery con sus muletas y otro militar mayor, que le acompaña con familiaridad, avanzan en la misma dirección por el pasillo (*travelling* de seguimiento). Siguen las señales Morse. La voz de Joe exclama: “He roto el muro del silencio, vuelvo a estar entre los seres humanos. ¡Hola, hola a todos los que estáis ahí fuera!”

-Imagen:

- IP: Enfermera; General Tillery
- IR: pasillo; figuras humanas desplazándose
- Código cultural del atuendo (Cc): uniformes militares; atuendo clínico
- Proxémica (Px): distancia de familiaridad entre Tillery y su acompañante

- Voz:
- VP, LVO
- Sonidos:
- SC, Mrs
- SR: pasos

Plano 6:

Plano americano de la Enfermera, el General Tillery (cabeza y perilla encanecidas), otros tres militares de uniforme y dos médicos con batas blancas, entrando en el almacén y rodeando la cama de Joe, mientras este sigue moviendo la cabeza y pensando: “Soy yo y puedo hablar con vosotros. Aquí están. Son muchos”. El militar joven situado cerca de la cabecera observa y sentencia: “-Es Morse”.

- Imagen:
- IP, IE, IR, Cc [atuendo]
- Cinésica (Cs): gestos y mirada de observación del Joven militar
- Voz: VP, LVO
- Sonidos: SR

Plano 7:

Primer plano del militar mayor que acompañaba al General Tillery por el pasillo, situado al otro lado de la cama, con gesto de sorpresa y preguntando: “-¿Qué dice?”

- Imagen:
- IR, Cc [atuendo]
- Cinésica (Cs): gesto de sorpresa
- Voz: LVO

Plano 8:

Plano medio del Joven militar, de otro distinguido como Capellán por sus insignias y del General Tillery en el centro. El Joven contesta con seriedad: “-S O S: Socorro”. El General Tillery le mira sorprendido.

- Imagen:
- IP: Joven militar; General Tillery
- IR, Cc [atuendo]
- Cinésica (Cs): gesto de sorpresa del General Tillery; y de seriedad del Joven
- Voz: LVO

Plano 9:

Primer plano (=plano 7) del militar Mayor mirando hacia abajo y preguntando: “-¿Pretende usted decir...”

- Imagen:
- IP: militar Mayor
- Cinésica (Cs): gesto de mirar
- Voz: LVO

Plano 10:

Primer plano de Joe moviendo la cabeza. Sigue la pregunta del militar Mayor (fuera de campo): “-...que este hombre...”

-Imagen: IP, IR

-Voz: VP, LVO

-Sonidos:

-SR: roce de las sábanas por el movimiento

Plano 11:

Primer plano del militar Mayor concluyendo: “-...nos está hablando?”

-Imagen: IP

-Voz: LVO

Plano 12:

Plano americano del grupo en torno a la cama de Joe. El Joven militar contesta: “-Sí, señor.”

-Imagen:

-IP, IR, Cc [atuendo]

-Imagen contextualizada de actantes (Iact): médicos y militares

-Voz: LVO

Plano 13:

Primer plano (=7 y 9) del militar Mayor mirando hacia abajo, levantando luego la vista hacia el frente izquierda y diciendo: “-Solo tiene parte del cerebro”.

-Imagen: IP

-Voz: LVO

Plano 14:

Primer plano del General Tillery mientras el militar Mayor concluye (fuera de campo): “-¿No dijo usted eso, General?”

-Imagen: IP

-Voz: VP, LVO

Plano 15:

Primer plano del militar Mayor (=7, 9 y 13) mirando hacia Tillery.

-Imagen: IP, Cs

Plano 16:

Primer plano de la Enfermera mirando hacia Tillery.

-Imagen: IP, Cs

Plano 17:

Primer plano del Joven militar mirando hacia Tillery. Joe se pregunta: “A qué están esperando”

-Imagen: IP, Cs

-Voz: VP, LVO

Plano 18:

Primer plano del General Tillery (=plano 14) que se da la vuelta bajando la cabeza y se dirige hacia la puerta. El médico que está detrás le abre y cierra después. Mientras, Joe intenta adivinar: “¿Qué pasa? Se van. No, solo uno. O puede que dos. No, solo uno.”

-Imagen:

-IP, Iact, IR

-Cs: gesto de culpabilidad del General Tillery

-Voz: VP, LVO

-Sonidos:

-SR: pasos; puerta

Plano 19:

Primer plano del General Tillery, parado al otro lado de la puerta con gesto desencajado. Por fin se marcha y deja atrás el rótulo de almacén con paso restringido.

-Imagen:

-IP, Cs, IE

-Lenguaje verbal escrito (LVE): rótulo de la puerta

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-En el plano 1, el sonido del reloj (SR) activa la interpretación de la oscuridad total como imagen representacional (IR) de la situación en que han dejado al herido (Joe), tras apagar las luces y cerrar la puerta de la habitación. Función de **representación**:

IR < > SR

-El reloj de pared, junto a la puerta, se actualizó cuando la enfermera que apagó la luz se marchaba. Tal vez pudo pasar desapercibido entre los muebles y enseres de la habitación, pero el sonido es inconfundible y, para el espectador, determina la existencia del aparato como fuente sonora. No obstante, el /tictac/ (SR) conlleva un sentido simbólico de ‘paso del tiempo’, que el desconocimiento visual de la fuente sonora y la oscuridad total (IR) acrecientan. Función **connotativa**:

SR + IR : símbolo

-La música de percusión (M), con su desarrollo uniforme y espaciado, provoca **expectación**, anticipa la ocurrencia de algún acontecimiento, asociada a la imagen de la

oscuridad (IR) y el sonido del reloj (SR), es decir, a la representación de la habitación en total oscuridad.

$M + (IR < > SR)$

-Poco a poco, en este mismo plano 1, surge de la oscuridad la imagen de una forma visible (IR), como si los ojos del espectador se acostumbraran a la oscuridad del espacio, hasta que se hace reconocible la estructura que cubre al herido (IE). Al reconocimiento de la estructura contribuye el movimiento de encuadre (*zoom*: S-c) que acerca el punto de vista al objeto. Así pues, el surgimiento paulatino de la imagen y el acercamiento se relacionan con la imagen del objeto en una función que tiene dos efectos: **representación** y **valorización**. El objeto se representa en la oscuridad del espacio, pero al mismo tiempo se centra en él toda la atención.

$(IR + S-c \text{ [movimientos]}) < > IE$

-La valorización anterior conlleva un acercamiento del punto de vista (i.e. espectador modelo) al objeto. El movimiento de encuadre (S-c) y el objeto de la aproximación (estructura que cubre al herido: IE) constituyen función de **lectoproxémica**.

$S-c \text{ [movimientos]} < > IE$

-La valorización de la estructura que cubre al herido se asocia con la voz que llama “Kareen” y se pregunta dónde está, para indicar que dicha voz corresponde al pensamiento del herido (Joe), a su *voz interior*. El parte médico (actualizado por una voz *over* mientras se presenta el traslado y la instalación del herido) ha negado cualquier posibilidad de pensamiento, recuerdo o sentimiento. Pero la representación de la habitación a oscuras, la expectación creada y la aparición paulatina de la forma en la oscuridad preparan al espectador para un giro narrativo. Por otra parte, la función de lectoproxémica subsumida en la valoración produce un acercamiento del espectador al herido que contribuye a la interpretación de la voz interior. Así, el espectador asocia la estructura valorizada y el lenguaje verbal oral de la voz masculina (LVO, EV), e infiere que esa voz corresponde al soldado herido. Función **indicativa**:

$((IR + S-c \text{ [movimientos]}) < > IE) + (LVO < > EV)$

-Al mismo tiempo, el lenguaje verbal oral (LVO) de la voz interior del herido (Joe) completa función **indicativa** del despertar de su conciencia. La llamada a alguien (Kareen, aún desconocida en el texto), las preguntas de ubicación y la mención a la oscuridad, así como la entonación que denota el temor propio de alguien desorientado, son actualizadas por el código lingüístico y señalan que el herido ha despertado, piensa y tiene emociones. Todo lo contrario a lo previsto en el parte médico.

$LVO + \text{Configuración}$

-Al final del plano 1 surge música con la apariencia sonora de la reproducción de algún aparato fonográfico situado en el espacio de la diégesis. La misma voz del herido, pero con un tono bien diferente, emite la frase /No has debido apagar la luz.../ que parece tener relación con la oscuridad a la que ha despertado antes. Pero esta locución (LVO) y la música *intradiegética* (M) pertenecen a la escena siguiente. Se produce un **encabalgamiento** retórico que une las escenas. Pero esa unión no es meramente cohesiva, sino que intenta enlazar porciones de discurso anacrónicas entre sí, ya que la secuencia que comienza en el plano 2 es una retrospección. Función **connotativa**:

$\text{Configuración} + (M + LVO) : \text{encabalgamiento}$

-El encadenado entre los planos 1 y 2 actualiza un cambio de espacio narrativo. La música reproducida y la continuidad del diálogo evidencian el encabalgamiento entre secuencias. El color de la nueva escena constituye un cambio radical en la apariencia del discurso. La identidad de la voz masculina indica que el soldado herido y el joven que dialoga en intimidad con su novia son la misma persona. El desarrollo del diálogo (plano 3) sitúa la conversación en un momento anterior al alistamiento del joven Joe. La isotopía referencial de la oscuridad en las locuciones de distinta entonación del plano 1 y, de nuevo, el contraste con lo previsto en el parte médico, ahora sobre la ausencia de recuerdos, activan la inferencia de que la nueva escena es una retrospección recordada por el herido. Así pues, todos estos elementos constituyen función *indicativa* de *analepsis externa* de los recuerdos de Joe, herido y tratado como un ser en estado vegetativo. Los elementos de la función son: la función connotativa (encabalgamiento), el s-código de las transiciones (encadenado: S-c), el color de la escena retrospectiva (C), la voz contextualizada de personaje (VP) que permite la identificación, y el lenguaje verbal oral (LVO) de las locuciones isotópicas del plano 1 y del diálogo posterior. Consideramos que, aunque la adicción de todos estos elementos pretende activar la inferencia del sentido retrospectivo de la escena, es el diálogo de la retrospección el que fija su dirección y distancia. Por ello la función toma la forma de una determinación:

((Encabalgamiento) + S-c [transiciones] + C + VP + LVO) > LVO [diálogo]

-Los planos 2 y 3 presentan la escena retrospectiva de dos jóvenes, ella en el regazo de él, que se acarician mientras hablan. Se constituye función de *representación* por la imagen representacional (IR) del espacio en penumbra y de las figuras humanas, su posición y movimientos; el lenguaje verbal oral (LVO) del diálogo; y la música fonográfica (M) que se percibe dentro del mundo diegético, escuchada por los personajes, y como un elemento más de la intimidad amorosa de los personajes (junto a la oscuridad, la posición y las caricias). La música recrea el ambiente sonoro del espacio y silencia los posibles sonidos representacionales. Se percibe en el campo sonoro diegético, como música procedente de un aparato reproductor, un fonógrafo de la época (procedencia que será fijada posteriormente en el texto).

IR < > LVO < > M

-En el plano 2, la escala del encuadre (S-c) y la imagen representacional del rostro femenino (IR) producen la función *fisonómica* del personaje de Kareen, la novia de Joe, cuya presencia en el texto se limitará a los recuerdos y sueños de este.

S-c [escala] < > IR

-En el plano 3 se constituye la función *fisonómica* del personaje de Joe.

S-c [escala] < > IR

-El lenguaje verbal del diálogo (LVO), además de fijar la dirección y distancia de la retrospección, completa función de *información* ('Kareen ha apagado la luz; su padre aprecia a Joe; este se alistó voluntario; algunos de sus amigos ya están en el frente; Joe podría estar exento por razones familiares'), de *calificación* (Joe es patriota y arrogante; Kareen, contraria a la guerra), y de *nominación* del personaje masculino (Joe).

LVO + Configuración

-Ya en el segundo segmento, el plano 4 presenta a los personajes de la nueva Enfermera y de Joe en el almacén donde este está confinado. Tanto la imagen de

personajes (IP) como del espacio (IE) han sido contextualizadas. El gesto de mirar de la Enfermera (cinésica: Cs) denota su observación de los movimientos de la cabeza de Joe (imagen representacional: IR). Estas semias se unen en función de **representación**. El espectador sabe, por la información contextual, que los movimientos de Joe son un intento de comunicarse con señales Morse, pero no normal es que no tenga capacidad suficiente para descifrarlas.

IP < > Cs < > IR < > IE

-En este plano 4 aparece la voz interior de Joe, fenómeno integrado en el sistema fílmico y asimilado por la interpretación del espectador. La voz reconocible de personaje (VP) y el lenguaje verbal oral (LVO) componen función **indicativa** del pensamiento de Joe, que en este caso constituye el deseo de que la Enfermera entienda su intento de comunicarse. Tras las primeras palabras de Joe, surge el sonido de un emisor telegráfico que transmite un mensaje Morse. Se trata de un sonido convencionalizado (SC), en principio localizado fuera de la diégesis. Pero la tendencia primaria de asociar todo sonido con su fuente convierte este sonido, en apariencia extradiegético, en parte del pensamiento de Joe. Por tanto, en la indicación del pensamiento de Joe participan también el sonido telegráfico y el mensaje Morse que transmite: “S O S”. Joe intenta comunicarse en código Morse pidiendo socorro (si bien este sentido será unívoco cuando la traducción posterior desvele el contenido del mensaje a todos los espectadores no competentes en el código).

(VP < > LVO) + (SC < > Mrs)

-La enfermera se dirige hacia la puerta y sale. Imagen de personaje (IP) e imagen y sonidos representacionales de sus movimientos (IR, SR) conforman función de **representación**.

IP < > IR < > SR

-Se establece una relación **causal** entre la representación de la observación de la Enfermera y la de su salida del cuarto, apoyada por el lenguaje verbal (LVO) del pensamiento de Joe, que interpreta que la mujer ha entendido su intención de comunicarse.

(Representación [salida]) > ((Representación [observación]) + LVO)

-El sonido convencionalizado (SC) del emisor telegráfico, el mensaje Morse que transmite (Mrs) y el encadenado (S-c [transiciones]) procuran la **cohesión** entre los planos 4 y 5.

(SC < > Mrs) + S-c [transiciones]

-El plano 5 comienza con la **representación** de la Enfermera seguida de militares y médicos transitando un pasillo. Componen la correspondiente función: imagen de personaje (IP); imagen representacional (IR) del pasillo, las figuras y sus movimientos; el código cultural del atuendo (Cc) que identifica a los actantes como militares y personal médico; y el sonido representacional (SR) de los pasos. El sentido de los desplazamientos (hacia la derecha) contrario al de la salida anterior de la Enfermera (hacia la izquierda) y el contexto hacen suponer que la mujer vuelve con ayuda al cuarto de Joe (el texto lo confirmará inmediatamente).

IP < > IR < > Cc [atuendo] < > SR

-El encadenado entre los planos 4 y 5 (S-c [transiciones]) ocupa el lugar de una porción de discurso elidido. Entre las escenas que enlaza hay una *elipsis* temporal marcada por la relación contextual y la configuración de las escenas enlazadas por el encadenado: la Enfermera, después de observar los movimientos de Joe, sale a buscar a alguien (según la impresión del propio Joe) hacia la izquierda; en la escena siguiente vuelve acompañada, hacia la derecha. Así mismo, el encadenado completa función de **puntuación** por su efecto de enlace entre las escenas.

S-c [transiciones] < > Configuración

-S-c [transiciones] + Configuración

-En el plano 5, tras el paso del grupo de la Enfermera y unos segundos más tarde, aparece el General Tillery, acompañado de otro militar, transitando el pasillo en el mismo sentido. Hay una cesura entre el paso del primer grupo y el paso de Tillery (justificada quizás por la lentitud a que le obligan sus muletas) pues el pasillo queda vacío por unos momentos. De esta forma se constituye otra función de **representación** del tránsito del pasillo: la de Tillery y su acompañante. La separación consigue resaltar la presencia del General Tillery (reconocible aún en escorzo por sus muletas) y, al mismo tiempo, presentar al militar que le acompaña. No se trata de una presentación fisonómica, pues la información de este encuadre es limitada en ese aspecto. Pero el hecho de ir a la par que Tillery y su cercanía familiar hace suponer que es un militar de alta graduación. En la escena siguiente, como veremos, este personaje dirigirá el diálogo. Conforman la función: la imagen de personaje (IP); la imagen representacional de las figuras y los movimientos (IR); el código cultural del atuendo militar (Cc); el sonido representacional de los pasos (SR); y la distancia proxémica de familiaridad entre los dos militares (Px).

IP < > IR < > Cc [atuendo] < > Px < > SR

-La señales Morse (SC < > Mrs), la voz de personaje (VP) y el lenguaje verbal oral (LVO) que se escuchan en este plano 5 constituyen función **indicativa** de la voz interior de Joe, que ahora expresa su satisfacción por haber sido *escuchado* por fin (a la vez que su petición de socorro).

(VP < > LVO) + (SC < > Mrs)

-En este segundo segmento se produce una *sinestesia* por la continua referencia de la voz interior de Joe al hecho de ser escuchado, cuando las señales que emite son visuales. Esta figura retórica resalta el dramatismo de la situación del personaje y el hito que supone el establecimiento de la comunicación a través del código Morse. Entran en función **connotativa** el lenguaje verbal oral (LVO) y la imagen representacional (IR) de los movimientos de la cabeza de Joe en los planos 4, 6 y 10. Esos movimientos son, en realidad, señales de un Morse visual, pero indescifrables para el espectador ideal al que se dirige el texto.

IR < > LVO : sinestesia

-A partir del plano 6 se configura la escena en que todos se sitúan en torno a la cama de Joe y llegan a entender que este pretende comunicarse y pide socorro a través del código Morse, a pesar de la falta de conciencia señalada en los informes médicos. En la correspondiente función de **representación** participan: la imagen contextualizada del espacio (almacén-cuarto de Joe: IE); la imagen y el sonido representacionales de las figuras y sus movimientos (IR, SR), la imagen de personajes (Joe, Enfermera, Tillery y

militares cuya fisonomía se contextualiza en la escena: IP); el código cultural del atuendo militar y médico (Cc); y el lenguaje verbal oral del diálogo (LVO).

IP < > Cc [atuendo] < > IR < > SR < > IE < > LVO

-En el plano 6 se produce la función *fisonómica* del personaje del Joven militar, por la conjunción de la imagen representacional de su figura (IR) y los s-códigos de la duración y la composición (S-c). La escala del encuadre (plano americano) podría no ser suficiente para la memorización fisonómica del rostro, por la cantidad de sujetos e información del plano. El Joven militar es el primero que entra en el cuarto, por lo que es la figura que permanece más tiempo en el encuadre. Ocupa el primer término izquierda en la composición y, como tras la ubicación definitiva de todos los actantes en torno a la cama, la duración del plano continúa, vuelve a ser el centro de atención.

IR < > S-c [duración y composición]

-Cuando todos se ubican en torno a la cama, el Joven militar se inclina sobre Joe, mira atentamente, mueve su cuerpo al compás de los movimientos de la cabeza del herido y, por fin, sentencia que es Morse. Mirada y gestos (IP < > Cs) se asocian con el lenguaje verbal oral (LVO) en función *indicativa* de que lee las señales que Joe emite. La acción de observar y leer las señales Morse contribuye a la función fisonómica del personaje.

IP < > Cs < > LVO

-En el plano 7 se produce función *fisonómica* del militar Mayor por la relación de la imagen representacional del rostro (IR) y del s-código de la escala (S-c).

S-c [escala] < > IR

-Al oír que el herido transmite señales Morse, el militar Mayor compone un gesto de sorpresa (IP < > Cs). Función *indicativa*. El montaje (S-c) contribuye a la expresión de la sorpresa, pues actualiza este primer plano (nº 7) tras el plano americano de todo el grupo (nº 6) por simple corte. Se establece una relación *causal* entre la indicación de la sorpresa y la información recibida por el personaje a través del lenguaje verbal oral (LVO).

(IP < > Cs) + S-c [montaje]
((IP < > Cs) + S-c [montaje]) > LVO

-El militar Mayor pregunta sorprendido qué dice el paciente (con las señales Morse). En el plano 8, el Joven Militar le contesta: “S O S. Socorro”. El lenguaje verbal oral (LVO) completa función de *información*. En realidad se trata de una traducción (necesaria) de las señales Morse actualizadas.

LVO + Configuración

-Este encuadre (plano 8) contiene además varios elementos significativos. En primer lugar, se hace evidente el cambio fisonómico del General Tillery (antes Coronel). El personaje es reconocible, por su aspecto general y sus muletas, desde el tránsito del pasillo (plano 5). Ahora se aprecia que su cabellera y su perilla han encanecido, pues en sus anteriores apariciones, en la primera parte del film, tenían un tono oscuro. La imagen del personaje (IP) y la imagen representacional del pelo encanecido (IR) constituyen función *indicativa* del envejecimiento de personaje. Esta indicación evidencia un lapso de tiempo considerable desde el comienzo del film y de la situación vegetativa (en apariencia) de Joe. Por otro lado, este personaje compone un

gesto de sorpresa al oír que Joe pide socorro. Se establecen función *indicativa* de la sorpresa entre imagen de personaje y código cinésico (IP < > Cs), y relación *causal* entra la indicación y la información aportada por el lenguaje verbal oral (LVO).

$$\begin{aligned} & \text{IP} < > \text{IR} \\ & \text{IP} < > \text{Cs} \\ & (\text{IP} < > \text{Cs}) > \text{LVO} \end{aligned}$$

-Otro elemento significativo del plano 8 es el gesto de seriedad del Joven militar (IP < > Cs), pues indica que este personaje se da cuenta de la dramática situación de Joe, que incluso parece indignarle. Esta indignación transmite al espectador una especie de resumen de lo que ya sabe: un herido de guerra tratado como un vegetal durante años pide socorro. Función *indicativa*.

$$\text{IP} < > \text{Cs}$$

-Por último, el plano 8 actualiza la imagen de un tercer militar cuyas insignias del uniforme representan cruces latinas, lo que indica que es un capellán castrense. Las insignias militares constituyen un código específico que señala graduaciones y cargos. Por economía taxonómica y por juzgar no necesaria su especificidad, consideramos este código subsumido en el código cultural del atuendo. Función *indicativa* de la imagen representacional (IR) y el código cultural (Cc [atuendo]). Puede ser que esta indicación pase desapercibida en este momento, entre la cantidad de información del encuadre, pero más adelante (fuera del segmento analizado), se hará evidente por la intervención del actante tras ser apelado como sacerdote.

$$\text{IR} < > \text{Cc} [\text{atuendo}]$$

-Entre los planos 9 y 11 el militar Mayor pide al Joven militar confirmación de que Joe les está hablando mientras lo mira. Se produce función de *ocularización* secundaria entre el gesto de mirar del personaje (IP < > Cs), en los planos 9 y 11, y la representación (subsumida en la general de la escena) de Joe moviendo la cabeza en el plano 10 (IP < > IR < > SR). Esta ocularización tiene un efecto esperanzador, por cuanto que la actualización de lo mirado, Joe, coincide con la expresión “...este hombre...” del personaje que mira.

$$(\text{IP} < > \text{IR} < > \text{SR}) > (\text{IP} < > \text{Cs})$$

-En los planos 13 y 14 se produce una nueva función de *ocularización* secundaria por el gesto del militar Mayor (IP < > Cs) y el encuadre siguiente que presenta al General Tillery. Esta función coincide con la locución del personaje del militar Mayor: “-Solo tiene parte del cerebro. - ¿No dijo usted eso, General?” (El guion distribuye las frases en los dos encuadres). Así, la ocularización sirve de apelación al personaje de Tillery.

$$\text{IP} [\text{encuadre siguiente}] > (\text{IP} < > \text{Cs})$$

-Esa locución (LVO) del militar Mayor en los planos 13 y 14, que apela además al General Tillery, remite al parte médico escrito por este personaje al principio del filme. El parte médico determina la situación vegetativa de Joe, y sus prescripciones se han seguido al pie de la letra durante años. Se produce pues función *deíctica* entre el lenguaje verbal oral de esta locución y la configuración del inicio del film, cuando se actualiza el parte médico en cuestión.

$$\text{LVO} > \text{Configuración} [\text{parte médico}]$$

-Los planos 15, 16 y 17 actualizan las miradas del militar Mayor, la Enfermera y el Joven militar, respectivamente (IP < > Cs). La dirección de las miradas apunta a la posición del General Tillery, cuya imagen (IP) se presenta en el plano 18. Se construye así una función de **ocularización** interna colectiva que señala al General Tillery como culpable de la situación de Joe, si bien el sentido de ‘inculpación’ viene dado por el contexto. (Figura 39).

IP > 3 (IP < > Cs)

-El plano 18 presenta al personaje que todos miran, el General Tillery, primero bajando la cabeza en claro gesto de culpabilidad (IP < > Cs), lo que se vehicula a través de la correspondiente función **indicativa**. Y seguidamente, marchándose: función de **representación** entre imagen de personaje (IP), imagen de actante (el médico que le abre la puerta: Iact), e imagen y sonido representacionales de los movimientos (IR, SR). La representación de la marcha del General Tillery continúa en el plano 19, ya al otro lado de la puerta.

IP < > Cs

IP < > Iact < > IR < > SR

-En el plano 17 surge de nuevo la voz interior de Joe (VP < > LVO): función **indicativa**. Primero se pregunta por qué no le responden, después (plano 18) expresa su percepción de la marcha del General Tillery. Desde que todos se situaron alrededor de la cama, no se ha actualizado la voz de Joe. Es decir, la escena en que los mandos militares descubren que el General Tillery cometió un grave error con Joe no es percibida por él.

VP < > LVO

-El plano 19 presenta la marcha del General Tillery al otro lado de la puerta. Cuando esta se cierra tras él, se detiene un momento y deja ver su rostro desencajado. Imagen de personaje (IP) y cinésica (Cs) conforman función **indicativa** del sentimiento de culpabilidad que se refleja en el rostro de Tillery.

IP < > Cs

-Cuando el General Tillery sale definitivamente (plano 19) se puede ver la puerta del almacén-cuarto de Joe, y la atención se fija sobre el rótulo de advertencia pintado en ella. En principio hay **valorización** del elemento espacial contextualizado (puerta rotulada: IE + LVE) por el s-código de la composición (S-c). Y a partir de la valorización, se establece una función **deíctica** que remite al momento en que confinaron y escondieron a Joe en este cuarto, por orden del entonces Coronel Tillery.

S-c [composición] < > (IE + LVE)

(S-c [composición] < > (IE + LVE)) > Configuración

Efectos semántico-narrativos.-

-Voz interior:

En general, el film gira en torno a los pensamientos, recuerdos y sueños de Joe, reducido a una vida vegetativa pero no carente de conciencia. La expresión de esa actividad mental necesita un vehículo primario que fije la interpretación. Así surge la voz interior del personaje como indicación y transmisión de su pensamiento. A partir de

la constatación de la actividad psíquica del personaje pueden ser presentadas escenas rememoradas y soñadas.

Chion (1993) clasifica las voces mentales dentro del *sonido interno*, al que define como aquel “que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje” (p. 78). Los sonidos fisiológicos se denominan *internos-objetivos*, mientras las voces interiores serían *internos-subjetivos* o *internos-mentales*. Este autor sitúa estos sonidos internos, dentro de su esquema circular de ubicación de los sonidos en el cine, en una zona difusa, mitad fuera de campo, mitad sonido *in*.

En el primer segmento analizado se presenta la voz interior del personaje de Joe, por la asociación de la imagen valorizada y aproximada de la estructura que lo cubre y la voz masculina que se pregunta dónde está. Esta aparición del pensamiento del herido constituye un giro narrativo por contradecir el parte médico explicitado justo antes. La expectación creada por la música y la representación de la habitación en total oscuridad anticipa el giro narrativo que, de esta forma, apoya la presentación de la voz interior.

-Retrospección:

Inmediatamente después de la aparición de la voz interior del personaje, y enlazada por encabalgamiento, se presenta una escena que varios elementos señalan como retrospección. La isotopía de la referencia a la oscuridad en ambas escenas, así como la identidad de la voz que señala al muchacho de la escena retrospectiva como el herido en estado vegetativo, provoca la inferencia de que se trata de una escena rememorada por el personaje.

Por tanto, la analepsis o retrospección contradice también el parte médico y forma parte del giro narrativo: un herido de guerra no identificado queda en un estado vegetativo, sin sentimientos, pensamientos, sueños o recuerdos; sin embargo, la conciencia del herido despierta y recuerda.

-Tiempo:

En el inicio del filme, la acción se sitúa en la última parte de la I Guerra Mundial. Pero a partir del diagnóstico y traslado de Joe al hospital, las referencias temporales son difusas:

-El simbolismo del tictac del reloj en el primer segmento puede indicar un lapso de tiempo (indefinido) entre la instalación del herido y el despertar de su conciencia.

-A lo largo del filme, Joe trata de llevar la cuenta del tiempo, pero no tiene un punto de partida hasta que la nueva Enfermera le felicita, a través del tacto, la Navidad.

-El atuendo de los actantes ofrece algunos datos del paso del tiempo: las primeras enfermeras llevan las cofias con velo, similares a las religiosas, propias de principios del siglo XX. La nueva Enfermera lleva cofia simple, corte de pelo simétrico y, en una ocasión en que no viste uniforme, su sombrero es tipo *cloché*, que estuvo de moda hasta los primeros años treinta del siglo pasado.

-Por fin, el cambio fisonómico de Tillery, totalmente encanecido en el segundo segmento, y su ascenso de Coronel a General, indican un lapso de tiempo considerable.

Por una parte, la imprecisión temporal está en consonancia con la dificultosa percepción del tiempo por parte de Joe. Y por otra, la constatación del paso de muchos años califica de duradera y dramática la situación del personaje.

-Nuevo giro narrativo:

Tras el desarrollo del conflicto que supone el tratamiento meramente vegetativo de una persona con conciencia, la posibilidad de comunicación actualizada en el segundo segmento constituye un nuevo giro narrativo, en principio esperanzador para Joe, y para el espectador identificado con su situación y su angustia.

En uno de los sueños de Joe, su padre le aconseja usar la cabeza y el código Morse para comunicarse. Él lo intenta en una secuencia anterior, pero el médico al que la Enfermera avisa interpreta las señales de Joe como espasmos y le inyecta tranquilizantes.

En la presente secuencia hay dos elementos nuevos con respecto al intento anterior:

-La actualización sonora de las señales Morse a través del sonido convencionalizado de un emisor telegráfico.

-La visita de inspección anual del General Tillery y otros mandos, anunciada y esperada por la Enfermera para volver a enseñar el comportamiento del paciente.

Las señales Morse sonoras resaltan la intención de comunicarse del personaje, y parecen justificar que dé por sentado que lo va a lograr, antes incluso de que sus señales sean interpretadas.

La presencia de los altos mandos permite, por una parte culpabilizar al General Tillery, a través de las miradas hacia él de los otros personajes y de sus propios gestos; y por otra, el nacimiento de una expectativa de solución final para la situación de Joe.

Implicaciones pragmáticas.-

-Competencia lectora:

-El autor ha previsto, dentro de la competencia del espectador, la capacidad de interpretación de voces cuya fuente no está visible en el cuadro. Antes de la presentación de la voz interior de Joe, el texto ha actualizado en dos ocasiones voces *over*: el anuncio de entrada en guerra de Estados Unidos y el parte médico de Joe escrito por el Coronel Tillery.

-Por el contrario, el texto incorpora señales Morse (visuales y auditivas) sin la pretensión de que el espectador las descodifique, aunque sea posible la existencia de espectadores competentes en la interpretación de los movimientos de cabeza del personaje y de los sonidos del emisor telegráfico.

-La señal de socorro que transmiten estas señales fue adoptada internacionalmente a principios del siglo XX, por lo que está justificado su conocimiento por parte del personaje. Las señales Morse se utilizan como objeto que constata la acción de comunicarse de Joe. Su traducción por parte de un personaje está prevista y tendrá su efecto en la intelección.

-Inferencias:

Los segmentos textuales analizados prevén la interpretación activa del espectador en ciertos momentos:

-Los elementos indicadores de la retrospección son suficientes, pero el sentido de rememoración ha de ser inferido, aunque hay elementos que inducen a ello.

-La alta graduación del militar Mayor se infiere por su familiaridad con el General Tillery en el pasillo y por su actitud de superioridad durante la escena en torno a la cama de Joe.

-Efectos emotivos:

El segundo segmento constituye una secuencia clave en el relato, un nuevo giro narrativo, que sitúa a Joe, según su propio pensamiento, de vuelta entre los seres humanos, porque podrá comunicarse. En esta secuencia, varios elementos significativos apuntan a la emotividad del espectador:

-La satisfacción inicial de Joe indicada con frases en que predomina la *función expresiva* del lenguaje.

-La indignación del Joven militar con la que se identifica el espectador.

-La traducción de las señales emitidas por Joe: ‘Socorro’.

-La esperanza (luego truncada) por la consideración de Joe como “hombre” por parte del militar Mayor.

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias. (26)

Connotación:

-IR < > LVO : sinestesia = *Joe siente que le escuchan aunque las señales que emite son visuales*

Elipsis:

-S-c [transiciones] < > Configuración = *el encadenado entre los planos 4 y 5 señala una elipsis temporal entre las escenas que enlaza*

F. Fisonómica:

-S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje de Kareen*

-S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje de Joe*

-S-c [duración y composición] < > IR = *contextualización de la imagen del Joven militar*

-S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje del militar Mayor*

Indicación:

- IP < > Cs < > LVO = *el Joven militar lee las señales Morse de Joe*
- IP < > IR = *el General Tillery ha envejecido, ha pasado bastante tiempo desde que Joe está en situación casi vegetativa*
- IP < > Cs = *el General Tillery se sorprende cuando el Joven militar dice que Joe pide socorro*
- IP < > Cs = *el gesto de seriedad del Joven militar muestra su indignación al comprender la situación de Joe*
- IR < > Cc [atuendo] = *uno de los militares es un capellán castrense, según indican las insignias de su uniforme*
- IP < > Cs = *gesto de culpabilidad del General Tillery*
- VP < > LVO = *la voz interior de Joe vuelve a surgir, preguntándose por qué no responden y percibiendo la salida del General Tillery*
- IP < > Cs = *el rostro desencajado del General Tillery señala su sentimiento de culpabilidad*

Lectoproxémica:

- S-c [movimientos] < > IE = *el movimiento de encuadre acerca el punto de vista a la estructura que cubre al herido*

Representación:

- IR < > SR = *habitación a oscuras donde dejan al herido (solo se oye el reloj)*
- IR + S-c [movimientos] < > IE = *se reconoce en la oscuridad la estructura que cubre al herido*
- IR < > LVO < > M = *dos jóvenes amantes (Joe y Kareen) conversan abrazados mientras escuchan música en la penumbra*
- IP < > Cs < > IR < > IE = *la Enfermera observa los movimientos que Joe realiza con la cabeza*
- IP < > IR < > SR = *la enfermera sale del cuarto*
- IP < > IR < > Cc [atuendo] < > SR = *la Enfermera vuelve seguida de militares y personal médico*
- IP < > IR < > Cc [atuendo] < > Px < > SR = *Tillery sigue al grupo de la Enfermera acompañado por otro militar de rango similar*
- IP < > Cc [atuendo] < > IR < > SR < > IE < > LVO = *militares y personal médico rodean a Joe y llegan a entender que quiere comunicarse a través del Morse*
- IP < > Iact < > IR < > SR = *el General Tillery se vuelve cabizbajo, le abren la puerta y se marcha*

Valorización:

- (IR + S-c [movimientos]) < > IE = *el surgimiento de la imagen y el zoom centran la atención sobre la estructura que cubre al herido*
- S-c [composición] < > (IE + LVE) = *la salida de Tillery centra la atención sobre la puerta rotulada del almacén-cuarto de Joe*

Determinaciones. (9)

F. Causal:

- (Representación [salida]) > ((Representación [observación]) + LVO) = *la enfermera sale porque ha entendido la intención de comunicarse de Joe*
- ((IP < > Cs) + S-c [montaje]) > LVO = *el militar Mayor se sorprende al oír que Joe emite señales Morse*
- (IP < > Cs) > LVO = *el General Tillery se sorprende porque Joe pide socorro*

Deixis:

- LVO > Configuración [parte médico] = *la mención a lo dicho por el General Tillery sobre el cerebro de Joe remite al parte médico actualizado en el inicio del filme*
- (S-c [composición] < > (IE + LVE)) > Configuración = *la valorización de la puerta rotulada del almacén remite al momento en que confinaron aquí a Joe por orden del Coronel Tillery*

Indicación:

-(Encabalgamiento) + S-c [transiciones] + C + VP + LVO > LVO [diálogo] = *varios elementos indican el inicio de la escena retrospectiva, su diálogo fija el sentido retrospectivo de la distancia.*

Ocularización:

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *mientras habla, el militar Mayor mira a Joe, que sigue emitiendo señales Morse*

-IP [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *el militar Mayor mira y se dirige a Tillery cuando cita la carencia de cerebro de Joe diagnosticada por el apelado*

-IP > 3 (IP < > Cs) = *el militar Mayor, la Enfermera y el Joven militar miran al General Tillery, señalándole como culpable de la situación de Joe*

Constelaciones. (14)

Calificación:

-LVO + Configuración = *el diálogo de la retrospección califica a los dos personajes (Kareen y Joe)*

Cohesión:

-(SC < > Mrs) + S-c [transiciones] = *Morse y encadenado cohesionan los planos 4 y 5*

Connotación:

-SR + IR : símbolo = *el tictac del reloj en la oscuridad simboliza el paso del tiempo*

-Configuración + (M + LVO) : encabalgamiento = *música y locución final pertenecen a la escena siguiente, por lo que se produce encabalgamiento*

Expectación:

-M + (IR < > SR) = *la percusión crea expectación ante la representación de la habitación en total oscuridad*

Indicación:

-(IR + S-c [movimientos]) < > IE) + (LVO < > EV) = *valorización y voz masculina se asocian para indicar que esta corresponde al soldado herido*

-LVO + Configuración = *entonación y contenido de la locución de la voz interior indican el despertar del herido*

-(VP < > LVO) + (SC < > Mrs) = *Joe desea que la Enfermera entienda que pide socorro en código Morse*

-(VP < > LVO) + (SC < > Mrs) = *mientras militares y médicos se aproximan, la voz interior de Joe expresa satisfacción por lograr comunicarse*

-(IP < > Cs) + S-c [montaje] = *el militar Mayor se sorprende cuando el Joven militar dice que el herido emite Morse*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo de la escena retrospectiva aporta datos informativos*

-LVO + Configuración = *el Joven militar traduce las señales Morse de Joe*

Nominación:

-LVO + Configuración = *la chica llama Joe al joven*

Puntuación:

-S-c [transiciones] + Configuración = *el encadenado entre los planos 4 y 5 sirve de enlace entre escenas*

-Tipos de función con más de una clase:

-Connotación: interdependencia y constelaciones

-Indicación: interdependencias, determinación y constelaciones

Poética.-

-Primer giro narrativo:

En el primer segmento, la presentación de la voz interior del personaje de Joe constituye el primer giro narrativo del relato, por cuanto contradice la situación descrita en el parte médico sobre este personaje herido. La estrategia seguida en la configuración es la siguiente:

- Actualización mediante voz *over* del parte médico que diagnostica el estado vegetativo del personaje (sin pensamientos, sentimientos, sueños ni recuerdos).

- Expectación creada por la música y la representación del cuarto a oscuras donde suena un reloj.

- Valorización y aproximación discursiva al objeto que cubre al herido y locución de voz masculina que construyen las indicaciones de la voz interior de Joe y del despertar de su conciencia. Primera contradicción al parte médico.

- Actualización inmediata de una escena retrospectiva que se configura como un recuerdo del personaje. Segunda contradicción al parte médico.

-Nuevo giro narrativo:

El segundo segmento constituye un nuevo punto de inflexión en el relato: Joe consigue comunicarse y los médicos militares descubren que su vida no es meramente vegetativa.

También se muestra en este segmento la inculpación del General Tillery, que se extiende a todo el estamento militar y a la cultura bélica y patriótica que es capaz de mandar a los jóvenes a la muerte y mantenerlos con vida en beneficio de la ciencia.

El autor pretende resaltar el descubrimiento de la conciencia de Joe y, a la vez, lograr el efecto de culpabilidad extenso. Para lograrlo, basa su estrategia creativa en un cambio en la focalización:

- Desde el surgimiento de la voz interior de Joe, el relato se ha desarrollado, en general, desde la perspectiva cognitiva de este personaje: sus pensamientos, sus recuerdos, sus sueños y, en las escenas en que se actualizan acciones en torno a su cama, su percepción de las mismas a través de las vibraciones y las sensaciones recibidas por la piel.

- Pero una vez que todos se sitúan alrededor de su cama (plano 6), mientras el Joven militar observa sus movimientos de cabeza, la voz de Joe calla y la escena se desarrolla desde una perspectiva externa, una focalización *cero*, pues los gestos de los personajes denotan sus sentimientos y emociones.

-Este cambio de focalización sitúa al espectador en una perspectiva más objetiva que conlleva los siguientes efectos:

-El personaje de Joe es visto desde fuera, como un hombre que pretende comunicarse (recuérdese ocularización y locución del militar Mayor).

-El espectador comprende el mensaje de Joe a la par que los demás personajes, participa de la indignación que muestra el Joven militar que traduce y se identifica con las miradas de acusación al General Tillery (ocularización colectiva, planos 15 a 18, figura 39).

-Morse:

Por último, hay que mencionar el uso de las señales Morse sonoras del emisor telegráfico:

-Antes, Joe ha intentado comunicarse mediante señales visuales, sin éxito.

-La inclusión de las señales sonoras hace aún más evidente el acto de comunicación, el éxito parece más probable y justifica la satisfacción anticipada de Joe.

Además de su eficacia textual, destacamos su originalidad como vehículo del pensamiento de un personaje.

Proceso textual.-

-Progresión:

-En el primer segmento:

-El encabalgamiento entre los planos 1 y 2 asegura la continuidad.

-La coherencia entre las escenas se restituye con la interpretación de la segunda como una retrospectiva rememorativa.

-En el segundo segmento:

-La función cohesiva de las señales Morse acústicas y el encadenado, el enlace y la elipsis que conlleva este último establecen la continuidad entre escenas.

-La coherencia viene dada por el aspecto consecuente de las acciones.

-S-códigos:

Participan directamente en las funciones semióticas:

-Composición:

-Función fisonómica del Joven militar

-Valorización de la puerta rotulada

-Duración:

-Función fisonómica del Joven militar

-Escala:

-Funciones fisonómicas

- Montaje:
 - Función indicativa de la sorpresa del militar Mayor
 - Ocularizaciones
- Movimientos:
 - Representación de la aparición de la estructura que cubre al herido
 - Valorización de dicha estructura
 - Función de lectoproxémica
- Transiciones:
 - Función indicativa de retrospección
 - Cohesión
 - Elipsis
 - Puntuación

-Sistema:

-Con anterioridad a la aparición de la voz interior de Joe, en el texto se han actualizado voces cuya fuente no era visible en el cuadro:

-Narración de la entrada en guerra de Estados Unidos junto a imágenes de manifestaciones patrióticas, el presidente Wilson y portadas de diarios.

-Lectura del parte médico de Joe, por una voz heterodiegética, mientras las imágenes muestran su traslado desde el frente al hospital.

-El cambio en la apariencia de las imágenes, de blanco y negro a color, apreciable en el primer segmento, se debe a una distinción entre secuencias crónicas, de la *realidad* presente, y secuencias mentales, evocadas, soñadas o recordadas por el personaje:

-Para Joe, la realidad está en su mente, por eso sus sueños y recuerdos tienen todos los elementos perceptibles, incluso el color que emiten los objetos. Sin embargo, la realidad que le circunda, su postración vegetativa, es para él una pesadilla con los tonos grises del blanco y negro.

-Pero Joe es solo actividad mental sin apenas sensaciones. Hay en el film una escena que pretende situarse en la frontera entre sueño y realidad para mostrar la confusión que angustia al personaje. La acción transcurre en el almacén-cuarto de Joe. Una rata recorre su cuerpo y se aproxima a su cabeza, mientras su voz asustada piensa que le va a morder. Es un sueño, pues la imagen tiene color.

-La aproximación a la estructura que cubre al herido, en el momento que surge su voz, tiene su correlato inverso en el final del filme:

(Tras entender que Joe pide que le dejen morir, la Enfermera trata de practicarle la eutanasia, pero el Militar mayor se lo impide. Por fin, las órdenes sobre la ocultación del herido se hacen más férreas y Joe tendrá que vivir así hasta su muerte natural.)

- La escena final tiene la siguiente configuración (inversa a la referida):
- Joe se lamenta en su cama y su voz termina repitiendo: “S O S. Ayúdenme”.
- El punto de vista se aleja paulatinamente.
- Surgen los toques de timbal.
- Se hace la oscuridad total.
- Pero su mensaje de socorro sigue sonando en el *negro* final.



Figura 39: Planos 15 a 18: ocularización colectiva que culpabiliza al General Tillery.
Johnny cogió su fusil (1971) de Dalton Trumbo.
 Fuente: [DVD] Madrid. Creative Films, 2009

4.1.16.-***La piel que habito (2011)*** de Pedro Almodóvar
(Inserto)

Desde que su mujer sufriera quemaduras en todo el cuerpo en un accidente de coche, el Doctor Robert Ledgard, eminente cirujano plástico, se interesa por la creación de una nueva piel con la que hubiera podido salvarla. Doce años después consigue cultivarla en su propio laboratorio, una piel sensible a las caricias, pero una auténtica coraza contra todas las agresiones, tanto externas como internas, de las que es víctima nuestro mayor órgano. Para lograrlo ha utilizado las posibilidades que proporciona la terapia celular.

Además de años de estudio y experimentación, Robert necesitaba una cobaya humana, un cómplice y ningún escrúpulo. Los escrúpulos nunca fueron un problema, no formaban parte de su carácter. Marilia, la mujer que se ocupó de él desde el día que nació, es su cómplice más fiel, nunca le fallará. Y respecto a la cobaya humana...

Al cabo del año desaparecen de sus casas decenas de jóvenes de ambos sexos, en muchos casos por voluntad propia. Uno de estos jóvenes acaba compartiendo con Robert y Marilia la espléndida mansión, El Cigarral. Y lo hace contra su voluntad...

(El deseo, 2011 b, La piel que habito. Sinopsis)

Descripción semiológica.-

El doctor Ledgard recibe una botella de sangre que, según asegura Marilia, ha sido extraída del animal todavía vivo. Deja su desayuno sin empezar y se la lleva al laboratorio que tiene en su finca.

00: 10: 05 / 00: 11: 31

Plano 1:

Plano americano del Dr. Ledgard trabajando en su laboratorio, con *travelling* de acercamiento a *primer plano*.

-Imagen:

- Imagen de personaje (IP)
- Imagen representacional (IR): actividad
- Imagen contextualizada del espacio (IE): laboratorio
- Código cultural de la vestimenta (Cc [atuendo]): bata blanca y guantes de látex

-Música:

- Combinación de melodía y acordes de expresión inquietante

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): producidos por la actividad

Plano 2:

Primer plano (=final plano 1). Dr. Ledgard sigue depositando sustancias en un tubo de ensayo

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

Plano 3:

Plano detalle de una centrifugadora de laboratorio. Ledgard introduce en ella un portamuestras.

-Imagen:

-IR

-IP: mano enguantada del personaje.

-Música

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano detalle del panel de selección digital de revoluciones y tiempo de la centrifugadora, sobre el que actúan la mano y los dedos del personaje.

-Imagen:

-IP, IR

-Lenguaje verbal escrito (LVE): palabras en los selectores de la máquina

-Numeración (Nºe): números indicadores de revoluciones y tiempo

-Música

-Sonidos:

-SR: pulsaciones

Plano 5:

Plano detalle de la máquina mientras las manos de Ledgard accionan su sistema de apertura, la abren y sacan de su interior uno de los portamuestras. *Panorámica* de seguimiento del brazo que lleva el instrumento a la mesa de trabajo y saca de él un tubo de ensayo. *Panorámica* vertical a *plano medio*: Ledgard pone el tubo a la altura de sus ojos para observarlo.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 6:

Plano detalle del contenido del tubo: líquido decantado en tres niveles de distinta coloración (rojo, incoloro y ocre). A la derecha se aprecia un brazo desenfocado en leve movimiento. Ledgard introduce una pipeta que absorbe el líquido incoloro del centro.

-Imagen: IR, IP

-Música: fraseo iterativo que mantiene la expresión de desasosiego

Plano 7:

Plano detalle de la pipeta que expulsa su contenido junto a una gota roja en una caja petri.

-Imagen: IR

-Música

-Sonidos:

-SR: goteo

Plano 8:

Plano detalle de un armario térmico de puertas transparentes que Ledgard abre para introducir la caja petri.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos:

-SR: rozamiento de las bisagras del armario y choque del recipiente depositado

Plano 9:

Plano detalle (inserto) de un panal donde laboran gran número de abejas.

-Imagen: IR

-Música:

-Variación melódica y crescendo

-Sonidos:

-SR: aleteos

Plano 10:

Plano detalle (inserto) de un insectario donde se mueven individuos de varias especies.

-Imagen: IR

-Música:

-Crescendo

-Sonidos:

-SR: crepitar de los movimientos

Plano 11:

Plano detalle del armario que Ledgard abre, con *panorámica* vertical descendente a *plano detalle* de la caja petri que saca y de la sustancia laminar que flota en el líquido transparente de su interior.

-Imagen:

-IP, IR

-S-códigos (S-c): movimiento de panorámica y escala de detalle

-Música:

-Crescendo, punto álgido y suspensión

-Sonidos:

-SR: rozamiento de bisagras

Análisis semiótico de la configuración.-

-El segmento presenta al Dr. Ledgard (IP) con atuendo de investigador (Cc) trabajando (IR y SR) en su laboratorio (espacio ya contextualizado, IE). Aunque realiza varias operaciones, un enunciado global vehicula el sentido del acto de trabajo científico, por la función de **representación** en que participan las distintas semias de forma interdependiente.

IP < > Cc [atuendo] < > IR < > SR < > IE

-El plano 2 irrumpe con un encuadre idéntico al postrero del plano 1, pero con un ligero cambio en la postura del personaje. Se omite el movimiento de Ledgard. El corte se hace evidente y, con él, un salto temporal articulado por el s-código del montaje (S-c) en función de *elipsis* con la configuración.

S-c [montaje] < > Configuración [identidad de encuadre]

-El siguiente corte, aunque enlaza encuadres disímiles, también explicita una *elipsis*. Las operaciones presentadas en los planos 2 y 3 ('preparación de un tubo de ensayo' e 'introducción de un portamuestras con varios tubos en una máquina') pertenecen a un proceso cuya parte central se ha omitido.

S-c [montaje] < > Configuración

-Entre los planos 4 y 5 se infiere otro segmento temporal omitido. La elipsis se evidencia en este caso por la yuxtaposición de la indicación temporal en el panel de la máquina del plano 4, y la representación del plano 5. Estas son funciones subsumidas en la representación global que describimos antes, porque son parte de alguna de las distintas operaciones cuyo conjunto conforma el sentido del macroenunciado 'trabajo en el laboratorio'. Sin embargo, su unión en función de *elipsis* es pertinente en el análisis: la acción de la mano sobre la máquina (IP < > IR < > SR), junto con la numeración (Nºe) y las palabras del panel (LVE), indican que el personaje ha seleccionado una velocidad y, lo que es más importante, un tiempo de rotación; en el encuadre siguiente, que Ledgard abra la máquina es signo de que el tiempo seleccionando ha transcurrido.

[Selección] (IP < > IR < > SR < > LVE < > Nºe) < > (IP < > IR < > SR) [apertura]

-La situación narrada, la forma en que se presenta y la música recuerdan otros textos fílmicos en los que un científico, con intenciones más o menos oscuras, trabaja en secreto para vencer las leyes naturales y, en cierta medida, jugar a ser Dios. A la representación de la actividad científica secreta del personaje (del que además sabemos que tiene a una chica retenida), se unen una transmisión de imágenes de gran escala (casi exclusividad de primeros planos y detalles, como el de la figura 40) y una expresividad musical inquietante, propia del género de terror (son sintomáticos los acordes graves de cuerda repetidos en los primeros compases). Todas ellas, representación, transmisión (S-c) y música (M), remitirían por separado a otros textos; unidas el efecto alusivo se amplifica. Función de *género*:

(Representación) + M + S-c [escala]

-Aunque forman parte del macroenunciado vamos a destacar dos funciones de *representación* menores porque articulan la resolución del proceso representado. Se trata de aquellas en que imagen de personaje (IP), imagen representacional (IR) y sonidos representacionales (SR) presentan a Ledgard metiendo la caja petri en el armario y, después, sacando otra con la sustancia laminar.

IP < > IR < > SR

IP < > IR < > SR

-En los dos insertos (planos 9 y 10) se articulan sendas funciones de *representación* de la actividad de los insectos, por interdependencia de imagen y sonidos representacionales (IR y SR). Estas representaciones producen extrañamiento por su cualidad extradiegética y provocan una lectura *connotativa*. Se trata de una *comparación* retórica entre la creación genética artificial de Ledgard y la actividad de la

Naturaleza. Al mismo tiempo, estos insertos llenan el espacio discursivo que se omite entre las representaciones del párrafo anterior: tienen un efecto de *elipsis*.

IR < > SR IR < > SR
2 (IR < > SR) < > Configuración: comparación
2 (IR < > SR) < > Configuración

-El movimiento de encuadre del plano 11 (S-c) termina centrando la atención sobre el objeto laminar (IR). El crescendo y el cénit musicales (M) subrayan esa intención. Se produce función de *valorización* entre el movimiento y la escala del encuadre, la música y la imagen representacional.

(S-c [movimientos y escala] + M) < > IR

Efectos semántico-narrativos.-

-Insertos:

-Los planos 9 y 10 presentan *insertos no diegéticos* (Metz, 2002 a, p. 147) con valor connotativo. Hemos ofrecido más arriba un sentido de comparación concreto, pero no está asegurada la univocidad en la interpretación. Es clara la construcción comparativa, pero no el tipo de relación entre los términos.

-Personaje:

-El segmento muestra cómo el Doctor Ledgard obtiene la piel artificial que implantará a la persona que tiene secuestrada, pero sobre todo incide en la caracterización de científico sin escrúpulos del personaje, merced a la función de género que se configura a nivel global entre la representación, la música y el uso de grandes escalas de encuadre.

Implicaciones pragmáticas.-

-Género:

-La función de género se basa en el conocimiento hipertextual del espectador. Que sepamos, no se ha definido un género cinematográfico sobre científicos sin escrúpulos, más bien se trata de un tipo de personaje estereotipado que aparece en películas de terror o de suspense. Pero, en la medida en que se pueden identificar en este texto rasgos comunes con otros filmes en lo referente al contenido, la planificación o la música, podemos decir que nos encontramos ante la propuesta y comprensión de reglas de género.

-Información pragmática:

-El segmento muestra trabajos técnicos de laboratorio, sin embargo, no es necesario un conocimiento exhaustivo de sus elementos y prácticas, ni de los procedimientos de ingeniería genética: el reconocimiento de las reglas de género y cierta información general sobre la actualidad son suficientes para la interpretación.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (11)

Connotación:

-2 (IR < > SR) < > Configuración : comparación = *se establece comparación entre la acción natural de los insectos y las operaciones de laboratorio de Ledgard*

Elipsis:

-S-c [montaje] < > Configuración [identidad de encuadre] = *omisión de movimientos de Ledgard introduciendo sustancias en el tubo de ensayo (identidad de encuadre)*

-S-c [montaje] < > Configuración = *se omite parte del proceso de laboratorio*

-[Selección] (IP < > IR < > SR < > LVE < > N°e) < > (IP < > IR < > SR) [apertura] = *la apertura de la máquina tras la selección de tiempo señala un salto temporal*

-2 (IR < > SR) < > Configuración = *los insertos ocupan el discurso elidido de las operaciones de laboratorio*

Representación:

-IP < > Cc [atuendo] < > IR < > SR < > IE = *el Dr. Ledgard trabaja en su laboratorio*

-IP < > IR < > SR = *Ledgard guarda la caja petri*

-IP < > IR < > SR = *Ledgard saca una caja petri con una sustancia laminar*

-IR < > SR = *abejas en un panal*

-IR < > SR = *insectos en un insectario*

Valorización:

-(S-c [movimientos y escala] + M) < > IR = *la música, el movimiento y la escala del encuadre centran la atención sobre la sustancia laminar*

Determinaciones. (0)

Constelaciones. (1)

Género:

-(Representación) + M + S-c [escala] = *la situación narrada, la música y la planificación recuerdan otros textos fílmicos*

Poética.-

-El autor usa reglas de género para transmitir la idea de que su personaje trabaja, al margen de la ética científica y en secreto, para crear algo moral o legalmente ilícito.

-A nivel de la expresión, trata de aprovechar la plasticidad de los detalles y la co-presencia de la música con fines estéticos. (Cf. figura 40).

-La inclusión de las elipsis obedece a una economía narrativa que selecciona solo ciertos elementos pertinentes para significar el proceso completo.

-Aunque el proceso de montaje es común y necesario en la articulación de las elipsis de este segmento, se observa una intencionada variedad en su configuración:

-Encuadre isomorfo.

-Corte convencional,

-Indicación temporal explícita.

-Inclusión de insertos con valor metafórico.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La presentación del acto de trabajo en laboratorio y la interpretación de las elipsis confieren unidad al segmento.

-La cohesión se rompe con la inclusión de los insertos. A cambio se abre la vía de la connotación. Una vez interpretada la comparación retórica, el segmento recupera su coherencia.

-S-códigos:

-La escala de la planificación, basada en primeros planos y detalles, contribuye a activar la interpretación hipertextual de las reglas de género.

-El montaje participa en las funciones de elipsis.

-Sistema:

-Esta es la segunda ocasión en que el texto muestra a Ledger trabajando en su laboratorio secreto. Otras escenas han informado de la clandestinidad de sus experimentos. El espectador sabe que tiene a una chica retenida. El carácter de científico sin escrúpulos ha sido fijado.

-A nivel del discurso, tanto la planificación detallada de las operaciones de laboratorio como el uso de las elipsis son procedimientos significantes incorporados en el texto.

-La valorización del objeto laminar sirve para presentarlo como el logro del científico. En este momento, el espectador solo puede suponer de qué se trata (basándose en información contextual y paratextual). Inmediatamente, el texto mostrará que se trata de piel artificial.

[Música de expresión inquietante]

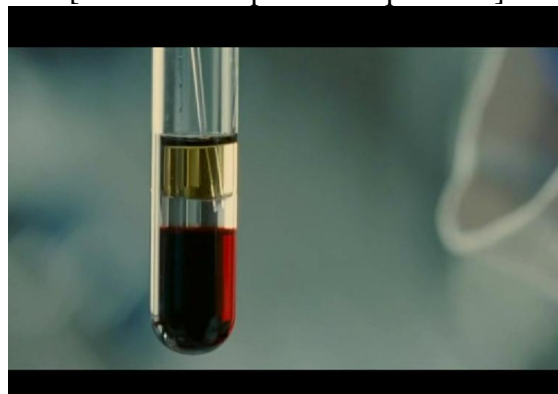


Figura 40: Los primeros planos y detalles contribuyen en la función de género.

La piel que habito (2011) de Pedro Almodóvar.

Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo Media, 2012

4.1.17.-**Largo domingo de noviazgo (2004)** de Jean-Pierre Jeunet
(Sintagma seriado)

La historia de “Largo domingo de noviazgo”, es la de una investigación, la que emprende la joven Mathilde Donnay en busca de su novio Manech, dado por muerto en el frente del Somme en 1917, durante la Primera Guerra Mundial. Mathilde, pese a la falta absoluta de indicios al respecto, siente que Manech aún vive, y decide seguir ciegamente su intuición, basándose tan sólo en su firme convencimiento de que si Manech estuviera muerto, ella lo sabría... El personaje de Mathilde es el centro de la historia, pero no es de hecho el único punto de interés del relato. Largo domingo de noviazgo habla sobre la dureza de la guerra y sobre la pérdida de identidad que esta provoca en aquellos que en ella combaten, así como de la impotencia y el dolor de los que esperan en sus hogares el regreso de los que, pese a conseguir en algún caso volver con vida, mueren también de alguna manera en el campo de batalla.

(Farré, 2005, sección de Críticas)

Descripción semiológica.-

Inicio del filme. 00: 01: 24 / 00: 04: 04

Plano 1:

Desde negro, se abre en *iris* difuso, *plano general* de un campo yermo, repleto de estacas y alambradas, bajo una intensa lluvia; *travelling* que desciende por la línea de una cruz rota de la que pende, de un solo clavo, un cristo mutilado, y sigue hacia la derecha, mostrando los restos destrozados de la imagen religiosa, hasta *plano detalle* de un farol de llama colgado en una trinchera. Un soldado aparece en *primer plano*, enciende un cigarrillo en el farol y se vuelve hacia la trinchera inundada por la que avanza una columna con prisioneros. Una voz femenina explica: “El sábado seis de enero de mil novecientos diecisiete, cinco soldados condenados a muerte eran conducidos al sector de Bouchavesnes, en el frente del Somme”. Los guardias, armados y con casco, y los condenados, descubiertos y maniatados, van pasando de frente, junto al soldado fumador, y salen por la derecha.

-Imagen:

-S-código (S-c [transiciones]): iris de apertura

-Imagen representacional (IR): espacio; lluvia; estacas; alambradas; figura mutilada; farol; inundación; encendido del cigarrillo; armas, figuras, actitud y movimientos de los soldados

-Códigos culturales:

-Cc [espacios]: trinchera

-Cc [atuendo]: uniformes militares

-Imagen simbólica (IS): crucifijo

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): locución extradiegética de narración

-Expresiones vocales del habla (EV): voz femenina

-Música:

-Pieza de notas largas, ritmo lento, tono grave y timbre de instrumentos de viento. Con la aparición de la columna militar, surge otra línea instrumental de tono más alto

-Sonidos:

-SR: lluvia; de los movimientos del farol; pasos en la inundación

Plano 2:

Plano general aéreo y picado de la columna avanzando por la trinchera poblada por soldados que intentan resguardarse de la lluvia. Alguien dice: “-Cuidado con el hilo”.

-Imagen: IR, Cc [espacios; atuendo]

-Voz:

-LVO: palabras de intensidad atenuada

-Música

-Sonidos: SR

Plano 3:

Plano medio con travelling de seguimiento del primer reo y un soldado, de espaldas, avanzando tras el jefe del pelotón por la trinchera.

-Imagen: IR, Cc

-Música

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano general con travelling de seguimiento de la columna avanzando de frente por la trinchera. El jefe del pelotón mira a los soldados que, agazapados a los lados de la trinchera, no se libran de la lluvia.

-Imagen:

-IR, Cc

-Imagen contextualizada de actante (Iact): jefe del pelotón

-Cinésica (Cs): miradas del jefe de pelotón

-Música

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano general, subjetivo del jefe del pelotón, con *travelling* de aproximación, de los soldados sufriendo la lluvia en la trinchera.

-Imagen:

-IR, Cc

-S-c [movimientos]: acercamiento subjetivo

-Música

-Sonidos: SR

Plano 6:

Plano medio con travelling, subjetivo del jefe del pelotón, de los soldados del lado derecho, todos fuman mientras ven pasar a los condenados.

-Imagen: IR, Cc, S-c [movimientos]

-Música

-Sonidos: SR

Plano 7:

Plano medio corto, con travelling de seguimiento, del prisionero que sigue al jefe del pelotón, con el resto detrás. Se oye de nuevo la voz narradora: “El primero, antaño aventurero y alegre, llevaba colgada la placa con el número dos, uno, dos, cuatro de un centro de reclutamiento del Sena”. *Panorámica* descendente hasta las botas del reo. La narradora añade: “Las botas que calzaba se las había quitado a un soldado alemán”

-Imagen:

-IR: busto del primer prisionero; figuras del resto del pelotón avanzando por la trinchera

-Cc [atuendo]: uniforme

-S-c [movimientos]: desplazamiento del encuadre hasta las botas

-Voz:

-Expresiones vocales del habla (EV): voz femenina de la narradora

-LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 8:

Primer plano, con panorámica hacia la derecha, de una mujer pelirroja que llega hasta el prisionero, vestido ahora como civil. La mujer sopla el aserrín de sus gafas de seguridad. Están en un espacio interior. Él se levanta las lentes de protección y se besan con apasionamiento. La voz narradora surge con la imagen de la mujer: “Antes, el dos, uno, dos, cuatro, llamado Bastoche, estaba colado por una guapa pelirroja, de nombre Véronique Passavant. Era carpintero en la Bastilla”.

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): el primer prisionero (Bastoche)

-IR: espacio interior no definido; figura femenina y acercamiento; acción de soplar; levantamiento de las gafas; beso

-Código cultural (Cc [atuendo]): vestido y peinado de la chica; ropa civil y protección de él

-Voz:

-EV: narradora

-LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 9:

Plano medio contrapicado de Bastoche igualando un tablón con la garlopa en un taller.

-Imagen:

-IP: Bastoche

-Código cultural (Cc [trabajo]): espacio y actividad de carpintería

-Música

- Sonidos:
- SR: rozamientos del lijado

Plano 10:

Plano medio picado de Bastoche, de espaldas sobre su mesa de trabajo, clavando con un mazo de madera.

- Imagen: IP, Cc [trabajo]
- Música
- Sonidos:
- SR: golpes

Plano 11:

Plano medio contrapicado de Bastoche serrando un listón de madera.

- Imagen: IP, Cc [trabajo]
- Música
- Sonidos:
- SR: fricción de la sierra

Plano 12:

Plano americano de Bastoche y Véronique copulando sobre una mesa (fuera de campo) delante de una estantería de materiales y herramientas de la carpintería.

- Imagen:
- IP,
- Imagen del espacio contextualizada (IE): carpintería
- Imagen representacional (IR): coito
- Voz:
- Reflejos vocales (RV): gemidos de los amantes
- Música
- Sonidos:
- SR: golpes de la mesa en la estantería, producidos por el movimiento amoroso

Plano 13:

Primer plano, con panorámica hacia la izquierda, de Bastoche con gorra, en un local lleno de gente, acercándose a Véronique, que bebe cerveza de una jarra y se deja restos de espuma en la nariz. Él se quita la gorra y lame esa espuma con deseo. Al mismo tiempo, la narradora dice: “A veces, entre cómoda y cómoda, tomaban una cerveza en el bar *L’il Louis*, del Pasaje La Mano de Oro”.

- Imagen:
- IP
- IR: personas en bar; movimientos; acción de beber; acción de lamer
- Voz:
- EV: voz femenina de la narradora
- LVO: narración
- Música
- Sonidos: SR

Plano 14:

Plano general de una trinchera tras un asalto, donde soldados franceses registran los cadáveres alemanes. *Travelling* de acercamiento hasta *plano medio* de Bastoche mientras quita las botas a un soldado muerto con la cara destrozada. Voz de narradora: “Le había quitado las botas a un enemigo que ya no las necesitaba para cambiarlas, una vez llenas de paja y de papel de periódico, por sus viejos borceguíes”.

-Imagen:

-IP

-Códigos culturales:

-Cc [espacios]: trinchera alemana recién asaltada

-Cc [atuendo]: uniformidad militar

-IR: actividad de los soldados vivos; quietud de los muertos; mutilación del soldado alemán

-S-c [movimientos]: aproximación del encuadre al soldado alemán muerto

-Voz:

-EV

-LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 15:

Plano entero de Bastoche durmiendo sobre un jergón plagado de ratas. Se despierta e incorpora sobresaltado por los roedores; *travelling* de acercamiento a la pistola que toma a modo de mazo; y *panorámica* ascendente que sigue el movimiento del brazo dispuesto a machacar una rata.

-Imagen:

-IP

-IR: estado; ratas; sobresalto; pistola; acción de usar la pistola como mazo

-Voz:

-RV: reflejos vocales de sobresalto

-Música

-Sonidos:

-SR: chillidos de ratas

Plano 16:

Plano detalle de la rata que es machacada con la pistola que se dispara; y rápida *panorámica* ascendente hasta *primer plano* de Bastoche, con la mano que ha recibido el tiro, ensangrentada, cerca del rostro y gritando de dolor.

-Imagen:

-IP

-IR: acción de machacar a la rata; herida sangrante

-Cinésica (Cs): gesto de dolor

-S-c [movimientos]: rápido desplazamiento de encuadre

-Voz:

-RV: grito

-Música

-Sonidos:

-SR: golpe; chillido

-Sonido convencionalizado (SC): disparo

Plano 17:

Plano general corto, con *travelling* lateral hacia la derecha, de varios militares de alta graduación sentados a una larga mesa, vistos entre las siluetas de los cuerpos de cinco soldados, en primer término, colocados de pie frente a la mesa. Uno de los militares sentados lee una lista de nombres. La narradora cuenta: “Le sometieron a un consejo de guerra por mutilación voluntaria. Habían encontrado restos de pólvora en la herida de su mano y fue condenado a muerte”

-Imagen:

-IR: espacio; situación; figuras

-Cc [atuendo]: uniformidad de alto rango y condecoraciones

-Voz:

-EV

-LVO: narración; lista de nombres pronunciada por uno de los militares

-Música

Análisis semiótico de la configuración.-

-El iris de apertura (S-c) sirve como indicador de comienzo del texto. En realidad, resalta el carácter inicial del plano 1, su obligación de comenzar la construcción del mundo de la diégesis. Función de **puntuación**:

S-c [transiciones] + Configuración

-El movimiento de encuadre en el plano 1 muestra paulatinamente el espacio donde comienza el filme. Pero la interrelación de códigos consigue presentarlo, en cuanto al tiempo histórico, como escenario. La imagen representacional (IR) actualiza un paisaje destrozado y lleno de alambradas, un paisaje de guerra. Los códigos culturales (Cc), que hacen reconocibles el lugar como trinchera y al primer actuante como soldado, activan los conocimientos históricos del espectador y sitúan la historia en la Primera Guerra Mundial. Así, podemos formular la siguiente función **situacional**:

IR > Cc [espacios y atuendo]

-La imagen y los sonidos representacionales (IR y SR) componen función de **representación** del día lluvioso de la fábula:

IR < > SR

-La imagen representacional (IR) de los destrozos en el cristo se une al simbolismo de esta imagen religiosa (IS) en función **connotativa**. Se produce una transcodificación metafórica del símbolo religioso. El sentido connotado sería de un tipo general y abstracto que podría coincidir con la ‘inmoralidad de la guerra’.

IR < > IS : metáfora

-La imagen del farol, del primer actuante y su actividad (IR), y los sonidos que se producen (SR) conforman la función de **representación** del encendido del cigarrillo. No se trata de una función fundamental en el relato, pero sirve a la función situacional

por introducir un actante identificable como soldado francés por el casco del uniforme (Cc).

IR < > Cc [atuendo] < > SR

-La música (M) aporta su expresión de gravedad a las funciones situacional y de connotación, que se refieren a la guerra, y por tanto, califica en ese sentido el asunto bélico. Pero también marca, con su cambio tonal y de textura, el final de la presentación del escenario y el comienzo de la narración. A partir de la aparición de la columna de presos, la música tiene otro tono y desarrolla otras líneas instrumentales, pero sigue aportando gravedad a todo el segmento. Por tanto, la función de la música en la configuración tiene un doble cometido: **coloración y puntuación**.

M + Configuración

-La voz femenina que surge por primera vez en el plano 1 construye, en la configuración del texto, la función de **narración**. Su carácter extradiegético viene dado por la falta de ubicación, tanto efectiva como posible, de su fuente, dada la situación presentada en la diégesis. La voz se sitúa claramente en un campo sonoro *over*, y el comienzo de su discurso parece el de un narrador omnisciente. Pero la expresión vocal (EV) asociada al lenguaje verbal oral (LVO) denota que su procedencia es femenina. Tradicionalmente, se espera de la voz de un narrador omnisciente la mayor neutralidad posible, por eso la marca femenina de esta (solo por infrecuente) puede hacer pensar en un personaje que cuenta la historia. Sin embargo, como mostrará el filme, se trata de una narradora heterodiegética, y la selección de la marca femenina responde a la intención poética del autor.

(LVO + EV) + Configuración

-El lenguaje verbal de la narración (LVO) fija el sentido de la función situacional, por su referencia a una fecha concreta y la mención de la famosa batalla del Somme. Tal vez esta función de **anclaje** no sea absolutamente necesaria, pues la presentación ha situado eficazmente la historia en la Primera Guerra Mundial, pero la narración especifica fecha y lugar, por lo que supone un nuevo aporte de información a la ubicación espaciotemporal, a la vez que una marca de historicidad del relato.

(F. Situacional) > LVO

-La imagen y los sonidos representacionales (IR y SR), los códigos culturales de la vestimenta militar y el escenario (Cc), más el lenguaje verbal oral de la narración (LVO), que fija el sentido, se unen en función de **representación** del itinerario de la columna de reos y guardianes a través de la trinchera. Esta representación abarca varios planos (hasta el plano 8, en el segmento analizado). En el plano 1, merced a la narración, se han identificado a los condenados, maniatados y descubiertos, por oposición a los guardianes, armados y con casco. En el plano 2, una voz atenuada, en consonancia con la lejanía del punto de vista aéreo, advierte de la presencia de un hilo que hay que cuidar (LVO). Más adelante, el espectador sabrá que se refiere al hilo telefónico por el que debió llegar el indulto que un mando militar bloqueó arbitrariamente. En este momento, importa la voz por su cualidad diegética que, por contraste, confirma la situación *over* de la voz narradora.

(IR < > SR < > LVO < > Cc [espacios y atuendo]) > LVO [narración]

-En los planos 5 y 6, se produce función de **representación** de la precaria situación de los soldados en la trinchera, bajo la lluvia. Intervienen directamente IR, SR

y los códigos culturales ya mencionados (Cc), pero no debemos olvidar la coloración musical de todo el segmento.

$IR < > SR < > Cc$ [espacios y atuendo])

-Esos planos 5 y 6 denotan un punto de vista intradieético. El acercamiento subjetivo que propicia el movimiento de encuadre (S-c) y las miradas del jefe del pelotón (Iact < > Cs) en el plano 4, se unen a la representación anterior en función de **ocularización** interna. En los pocos encuadres actualizados, la figura que siempre encabeza el pelotón ha sido identificada como el jefe del mismo, por la activación de los conocimientos pragmáticos del espectador.

(Representación [precariedad]) > (S-c [movimientos] + (Iact < > Cs))

-En este punto, la configuración recuerda otros filmes bélicos ambientados en la Primera Guerra Mundial. Los códigos culturales (Cc), la representación de las deficientes condiciones de la trinchera (IR < > SR) y el movimiento de encuadre a lo largo de ella (S-c) constituyen una función de **género**. Hay que decir que si la trinchera es un lugar codificado, reconocible por el espectador, se debe más a su competencia fílmica que a su experiencia personal.

Cc [espacios y atuendo] + (IR < > SR) + S-c [movimientos]

-La escala del plano 7 (S-c) permite la asociación mnemotécnica de la imagen del rostro del primer condenado (IR) con un personaje. (Aunque el rostro de los condenados se actualizó en el plano 1, cuando toda la columna salió por el primer término derecha del encuadre, la cantidad de información en ese momento hizo imposible la asimilación de la imagen de sus rostros) Función **fisonómica**:

$IR < > S-c$ [escala]

-La narración vuelve a surgir al tiempo que la función fisonómica anterior en el plano 7. El lenguaje verbal (LVO) se asocia a la configuración fisonómica con dos efectos en la narración: **indicar** que se refiere al personaje de Bastoche (nótese la utilización del ordinal /el primero/); y **calificar** al personaje enunciando cualidades que ya no tiene ('aventurero' y 'alegre').

(IR < > S-c [escala]) > LVO

-El movimiento de encuadre de este plano 7 hasta las botas (S-c), así como las palabras de la narradora sobre ellas (LVO), centran la atención sobre el calzado del condenado (IR). Función de **valorización**:

(S-c [movimientos] + LVO) < > IR

-El lenguaje verbal (LVO) de la narración completa la función de **información** que aporta datos sobre el número de placa y lugar de reclutamiento del soldado, y sobre la procedencia de las botas.

LVO + Configuración

-En el plano 8, IR y SR se unen a la imagen, ya contextualizada, del personaje (IP) y al lenguaje verbal de la narración (LVO), que fija el sentido, en función de **representación** de un encuentro del primer condenado con su novia que termina en apasionado beso.

(IP < > IR < > SR) > LVO

-El lenguaje verbal de la narración (/Antes.../: LVO) y el atuendo de Bastoche y su novia (Cc) señalan una retrospección que dura varias escenas (del plano 8 al 13). Tanto el peinado como el vestido de la chica siguen la moda *belle époque*. La vestimenta de él, ropas de civil, adquiere sentido en oposición al uniforme militar que lleva en la trinchera. No obstante, el efecto de esta función *indicativa* se debe, en mayor medida, al aspecto durativo y tiempo pasado de la locución de la narradora (“estaba colado por una guapa pelirroja”).

Configuración [analepsis] > (LVO + Cc [atuendo])

-Todavía en el plano 8, se produce la conjunción de la imagen del personaje (IP) y el lenguaje verbal de la narración (LVO) en una función con doble efecto: *nominación* y *calificación*. La narradora nombra a Bastoche e informa de que era carpintero mientras se muestra la imagen en primer plano del personaje, siendo las palabras las que fijan los sentidos. También importa la nominación de la chica porque será mencionada más adelante, aunque su condición de sujeto de acciones termina con estas escenas, pues su influencia posterior en la trama se debe precisamente a su ausencia (la guerra termina con esta relación amorosa).

IP > LVO

-Los planos 9, 10 y 11 muestran a Bastoche trabajando en la carpintería. Función de *representación*. Además de la imagen del personaje (IP) y de los sonidos que la acción produce (SR), forma parte de la función el código cultural que hace reconocible el trabajo de un carpintero (Cc).

IP < > Cc [trabajo] < > SR

-En el plano 12, forman la función de *representación* del acto sexual: la imagen de los personajes y sus reflejos vocales (IP y RV), la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR), y la imagen contextualizada del espacio de la carpintería (IE). El espacio es significativo por ser el mismo donde Bastoche trabaja, lo que da pie a la construcción retórica siguiente, economiza la información de la retrospección y asegura la unidad de la misma.

IP < > RV < > IR < > SR < > IE

-Los sonidos representacionales (SR) de las dos representaciones anteriores (trabajo y acto sexual) se concatenan de forma rítmica. Constituyen una repetición de sonidos de intención retórica: una *aliteración*. Función *connotativa*:

SR + SR : aliteración

-En el plano 13 se muestra otro encuentro de los amantes que termina en caricias linguales. La función de *representación* guarda gran paralelismo con la del plano 8. Aquí, el lenguaje verbal de la narración fija el sentido de la acción en un espacio concreto, el bar *L'il Louis*, que volverá a ser escenario de la historia.

(IP < > IR < > SR) > LVO

-El paralelismo entre las representaciones de los planos 8 y 13 es semántico y formal, como muestra la figura 41. Las dos acciones son sendos encuentros de los amantes que terminan con sus particulares besos. Mientras que a nivel formal, hay variaciones complementarias por la inversión del sujeto que se desplaza y el sentido en que lo hace. Esta relación de paralelismo constituye la figura retórica de la *epanadiplosis*, que se produce cuando la frase o bloque empieza y termina con el mismo

sonido, palabra, música o imagen. Se articula así la función *connotativa*: sobre el sentido recto de las dos representaciones, la epanadiplosis aporta el sentido unitario al bloque retrospectivo de la vida de Bastoche antes de la guerra.

((IP < > IR < > SR) > LVO) < > ((IP < > IR < > SR) > LVO) : epanadiplosis

-En el plano 14, la narradora vuelve a contar la procedencia de las botas (LVO), con algún detalle más (mal estado del calzado reglamentario y forma de aprovechar el calzado robado). Mientras, la imagen del personaje y la representacional (IP, IR) ilustran la acción narrada. Las semias mencionadas componen función de *representación* en la que el lenguaje verbal fija el sentido.

(IP < > IR) > LVO

-La fórmula anterior no supone una tautología gratuita porque la acción de Bastoche se inscribe en una escena bélica más amplia: ‘el pillaje de los soldados franceses a los enemigos muertos tras el asalto de la trinchera alemana’. Este sentido se vehicula por la función de *representación* en la que participan IP, IR, SR y los códigos culturales de los lugares codificados y el atuendo (Cc). El fuego y los cadáveres son señales de combate reciente, el armamento esparcido en la trinchera es alemán, los soldados vivos llevan el inconfundible casco francés.

IP < > IR < > SR < > Cc [espacios y atuendo]

-El movimiento de encuadre de este plano 14 (S-c) consigue centrar la atención en el cadáver horrendamente mutilado que Bastoche tiene ante sí. El filme pretende mostrar los horrores de la guerra, motivo por el cual se narra de nuevo el pillaje de Bastoche. Función de *valorización*:

S-c [movimientos] < > IR

-El aspecto perfectivo de la narración (“Le había quitado las botas...”: LVO) contrae función *indicativa* de analepsis puntual con la representación de la escena del saqueo y pillaje de los soldados franceses (plano 14).

(Representación [pillaje]) [analepsis] > LVO

-En el plano 15 se construye la función de *representación* del sobresalto de Bastoche por la presencia de ratas en su jergón. Esta función podría quedar desglosada en dos representaciones y una función causal entre ellas, pero la inmediatez de las acciones y el hecho de que las tres funciones quedan reflejadas en una sola fórmula, nos hacen optar por la sencillez. La imagen del personaje (IP), la voz no articulada de su sobresalto (RV) y la imagen representacional del rápido movimiento (IR) actualizan la acción causada por la presencia de unas ratas que bullen y chillan en el jergón (IR, SR).

(IP < > RV < > IR) > (IR < > SR)

-Entre los planos 15 y 16 se articula la función de *representación* de la acción de machacar una rata en el que la pistola utilizada se dispara. La imagen del personaje (IP), la imagen representacional de los movimientos (IR), el golpe y el chillido del animal (SR) y el sonido convencionalizado del disparo (SC) se unen en esta función.

IP < > IR < > SR < > SC

-Tras el disparo, en el plano 16, la mano ensangrentada (IR), el gesto de dolor (Cs) y el grito (RV) de Bastoche (todo ello actualizado en primer plano) son indicios que señalan que el disparo ha alcanzado al personaje (IP). Función **indicativa**:

$$IP < > (IR + Cs + RV)$$

-La rápida panorámica ascendente (S-c) centra la atención en el dolor de Bastoche actualizado en la función indicativa anterior. Por otro lado evita la imagen truculenta de la rata machacada. Función de **valorización**:

$$S-c \text{ [movimientos]} < > (IP < > (IR + Cs + RV))$$

-En el plano 17, la imagen representacional (IR), el código cultural de la vestimenta militar (Cc [atuendo]) y el lenguaje verbal de la lectura diegética (LVO) ilustran el sentido fijado por la narración (LVO). Función de **representación** del consejo de guerra que juzgó a Bastoche. La lista leída incluye nombres de los prisioneros presentados en el segmento y las siluetas de primer término son exactamente cinco, pero en estos momentos, el espectador solo conoce el nombre de Bastoche y seguro que no hace recuento de procesados. Sin embargo, este parece ser el consejo de guerra que los condena a todos, y aunque este sentido no sea asimilado, la existencia de un juicio similar se infiere más tarde para todos los casos.

$$(IR < > Cc \text{ [atuendo]} < > LVO) > LVO \text{ [narración]}$$

-El aspecto verbal de la narración (LVO) contrae función **indicativa** de analepsis puntual con la configuración, para actualizar el sentido del acontecimiento pasado: 'Bastoche fue sometido a consejo de guerra y condenado a muerte'

$$\text{Configuración [analepsis]} > LVO$$

Efectos semántico-narrativos.-

-Inicio situacional:

La puntuación por el iris del principio intensifica el carácter inicial del plano 1, sobre todo del movimiento de encuadre que va mostrando el espacio. Del inicio textual se espera la ubicación del escenario, y en este caso, los códigos culturales dan sentido a la función situacional. La función de género, evidente más adelante, comienza a manifestarse aquí, pues esos códigos culturales se han adquirido, en gran medida, a través de la experiencia fílmica.

-Narradora:

-Narradora heterodiegética: voz situada fuera de la historia con inconfundibles expresiones vocales de feminidad.

-La narración garantiza la comprensión de todo el segmento: ancla el sentido de la función situacional, explica la acción, presenta y caracteriza al personaje, indica y precisa las retrospectivas.

-Las palabras de la narradora sitúan la acción de los cinco condenados en el pasado, lo que suele ser común cuando la historia es *narrada*, pero el espectador no conoce otro presente, por el momento, e interpreta la escena como el *ahora* desde donde

el relato retrocede en el tiempo para contar los antecedentes de cada personaje (de Bastoche, en el segmento analizado).

-Estructura de la retrospección:

En nuestro segmento, los antecedentes del personaje se actualizan en dos bloques retrospectivos, sucesivos e introducidos por la narración:

-(i) El primero, que muestra la vida de Bastoche antes de la guerra, se conforma como un *sintagma seriado*, definido en la sintagmática de Metz (2002 a) como una serie de escenas breves que representan acontecimientos típicos de un mismo orden de realidades. El aspecto verbal de la narración que se refiere a este sintagma es durativo, y la función connotativa de la epanadiplosis que soporta le confiere unidad (figura 41). Se trata de una *analepsis durativa externa*.

-(ii) El segundo bloque consta de tres escenas puntuales dentro del periodo bélico. La narración introduce la primera y la tercera ('el pillaje de las botas' y 'el consejo de guerra', respectivamente) con formas verbales perfectivas. La escena del sobresalto por las ratas, sin indicación verbal, se entiende como retrospección por el contexto. Son tres *analepsis puntuales externas* encadenadas.

-Historia:

En el segmento se ofrecen una serie de datos pertinentes para el devenir del relato:

-Caracterización del personaje.

-Existencia de las botas alemanas (de forma reiterada), una de las pistas que seguirá Mathilde en la búsqueda de Manech.

-Nombre de la novia de Bastoche, de la que se habla más tarde como una de esas personas damnificadas por la espera de un combatiente.

-Existencia del bar en el pasaje La Mano de Oro, lugar donde Mathilde obtendrá nuevos datos para su investigación.

Implicaciones pragmáticas.-

-Género e información pragmática:

La función de género activa conocimientos del espectador, adquiridos en su experiencia fílmica, que sirven aquí para interpretar:

-La función situacional de la acción durante la Primera Guerra Mundial.

-La acción bélica del pillaje en la trinchera enemiga.

-Las condiciones insalubres de la trinchera y la convivencia con las ratas.

-El consejo de guerra.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (14)

Connotación:

- IR <> IS : metáfora = *el cristo mutilado tiene un significado metafórico antibelicista*
- ((IP <> IR <> SR) > LVO) <> ((IP <> IR <> SR) > LVO) : epanadiplosis = *el recuerdo de la vida de Bastoche antes de la guerra empieza y acaba de la misma forma*

F. Fisonómica:

- IR <> S-c [escala] = *presentación del personaje de Bastoche*

Indicación:

- IP <> (IR + Cs + RV) = *la sangre, el gesto de dolor y el grito de Bastoche señalan que el disparo le ha dado en la mano*

Representación:

- IR <> SR = *día torrencialmente lluvioso en la trinchera*
- IR <> Cc [atuendo] <> SR = *un soldado francés enciende un cigarrillo en el farol*
- IR <> SR <> Cc [espacios y atuendo] = *situación lamentable de los soldados de la trinchera*
- IP <> Cc [trabajo] <> SR = *Bastoche trabaja en la carpintería*
- IP <> RV <> IR <> SR <> IE = *Véronique y Bastoche hacen el amor en la carpintería*
- IP <> IR <> SR <> Cc [espacios y atuendo] = *los soldados franceses saquean los cadáveres de sus enemigos tras asaltar su trinchera*
- IP <> IR <> SR <> SC = *Bastoche machaca una rata con la pistola y esta se dispara*

Valorización:

- (S-c [movimientos] + LVO) <> IR = *la atención se centra en las botas de Bastoche*
- S-c [movimientos] <> IR = *la atención se centra en el cadáver mutilado del alemán despojado de las botas*
- S-c [movimientos] <> (IP <> (IR + Cs + RV)) = *la atención se centra en el dolor de Bastoche, que se ha disparado en la mano por accidente*

Determinaciones. (16)

Anclaje:

- (F. Situacional) > LVO = *la narración fija la situación espaciotemporal, especificando fecha y lugar*

Calificación:

- (IR <> S-c [escala]) > LVO = *la narradora comenta que Bastoche antes era aventurero y valiente*
- IP > LVO = *Bastoche era carpintero*

Indicación:

- (IR <> S-c [escala]) > LVO = *la narradora empieza a hablar de Bastoche*
- Configuración [analepsis] > (LVO + Cc [atuendo]) = *la narración y la vestimenta de Bastoche y su novia señalan el tiempo pasado de las acciones*
- (Representación [pillaje]) [analepsis] > LVO = *la escena del saqueo de los soldados franceses es una retrospectión*
- Configuración [analepsis] > LVO = *el consejo de guerra que condena a Bastoche se dio en el pasado*

Nominación:

- IP > LVO = *el primer condenado se llama Bastoche*

Ocularización:

-(Representación [precariedad]) > (S-c [movimientos] + (Iact < > Cs)) = *plano subjetivo del jefe del pelotón que contempla los soldados de la trinchera al pasar*

Representación:

-(IR < > SR < > LVO < > Cc [espacios y atuendo]) > LVO = *condenados y guardianes avanzan por la trinchera*

-(IP < > IR < > SR) > LVO = *Bastoche se besa con su novia*

-(IP < > IR < > SR) > LVO = *Bastoche y Véronique frecuentan un bar llamado L'île Louis*

-(IP < > IR) > LVO = *Bastoche quita las botas a un cadáver mutilado*

-(IP < > RV < > IR) > (IR < > SR) = *Bastoche se sobresalta porque hay ratas en su jergón*

-(IR < > Cc [atuendo] < > LVO) > LVO = *el consejo de guerra que condenó a Bastoche*

F. Situacional:

-IR > Cc [espacios y atuendo] = *los códigos culturales permiten situar el escenario en la Primera Guerra Mundial*

Constelaciones. (7)

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta gravedad a la situación bélica*

Connotación:

-SR + SR : aliteración = *se unen en repetición los sonidos del trabajo y el sexo*

Género:

-Cc [espacios y atuendo] + (IR < > SR) + S-c [movimiento] = *la configuración remite a otros filmes bélicos*

Información:

-LVO + Configuración = *la narración aporta datos sobre el soldado y la procedencia de sus botas*

Narración:

-(LVO + EV) + Configuración = *una voz femenina cuenta los acontecimientos*

Puntuación:

-S-c [transiciones] + Configuración = *el iris de apertura resalta el inicio del filme*

-M + Configuración = *el cambio tonal y de textura de la música marca el fin de la presentación y el inicio de la narración*

-Tipos de función con más de una clase:

-Connotación: interdependencia y constelación

-Indicación: interdependencia y determinaciones

-Representación: interdependencias y determinaciones

Poética.-

-Estrategia narrativa:

El autor opta por el *telling* como forma de presentación del proceso narrativo. La inclusión de narración facilita el juego de *flash-backs* y saltos temporales en que se dispone el discurso del filme. La elección de la voz femenina puede entenderse en consonancia con el sexo del personaje principal, Mathilde, y de la también mujer, Tina Lombardi, quienes, dos años después de terminada la guerra, buscan a sus respectivos

prometidos siguiendo pistas similares (si bien, el camino seguido por la segunda es de índole vengativa).

-Intención antibelicista:

El presente segmento refleja una clara intención antibelicista del autor:

- La música acompaña todas las escenas con su expresión de gravedad.
- Las penosas condiciones de la trinchera se muestran en la inundación, en el desamparo de los soldados ante la lluvia, en la existencia de ratas, etc.
- El personaje de Bastoche ha cambiado su carácter en la guerra ('antaño aventurero y alegre').
- En la escena del pillaje se presta atención a la horrenda mutilación del cadáver.
- La narradora repite el número de placa dos veces para referirse a Bastoche, dando a entender que los soldados en la guerra son números, no seres humanos.
- La sucesión de las escenas del disparo accidental y del consejo de guerra recalca la injusticia de la condena.

-Dentro de este sentido antibelicista, cabe destacar la composición del plano 17, representación del consejo de guerra al que se refieren las palabras de la narradora: el movimiento de encuadre presenta una sucesión alternada, en claroscuro, de los oficiales, con sus impecables uniformes condecorados, y de los cuerpos de los procesados, masas cuasi informes de carne para el matadero.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La narración confiere coherencia al texto, anclando la situación, presentando al personaje y contando sus antecedentes (retrospecciones).

-El sintagma seriado es, de por sí, una estructura cohesiva que, además, adquiere unidad por la epanadiplosis.

-S-códigos:

Los s-códigos influyen directamente en la significación al participar en distintas funciones fílmicas:

-Escala:

-Función fisonómica del personaje

-Montaje:

-Ocularización del jefe del pelotón

-Movimientos:

-Ocularización

-Género

-Valorizaciones (botas, alemán muerto y dolor de Bastoche)

-Transiciones:

-Puntuación inicial

-Sistema:

-En este segmento se articula la fórmula que se repetirá, con alguna variante en el orden, para la presentación de cada uno de los cinco condenados:

-Al hilo de la narración:

- funciones fisonómica y de nominación;
- retrospección situada antes de la guerra;
- representación de alguna escena vivida de horror bélico; y
- escena de mutilación.

-Como el consejo de guerra es común a todos, solo se actualiza una vez, en la presentación del primero (Bastoché), precisamente el único condenado cuya mutilación no fue voluntaria.



Figura 41: Principio y final del sintagma seriado: epanadiplosis.

Largo domingo de noviazgo (2004) de Jean-Pierre Jeunet.

Fuente: [DVD] Madrid. Warner Home Vídeo Española, 2005

4.1.18.-*Lejos de la tierra quemada* (2008) de Guillermo Arriaga.
(Final)

La promiscua y fría encargada de un restaurante, un ama de casa madre de cuatro hijos y su amante mexicano, los hijos de ambos y una niña a punto de quedarse huérfana protagonizan este drama que alterna tiempos y espacios para explicar que todos los caminos de la culpa llevan a la redención.

(Fotogramas, 2015 b, Filmoteca: *Lejos de la tierra quemada*.)

Descripción semiológica.-

El discurso ofrece la historia fragmentada: dispone la actualización de diferentes tramas que cuentan relaciones entre personajes, de forma alterna y sin lógica espacio-temporal. El espectador debe recomponer el texto en la intelección. Una serie de secuencias se interpretan como el presente continuado. Desde este *ahora* se producen, hasta la secuencia final, retrospectivas *incompletas* y *externas* de *distancia* y *amplitud* variables, y cuyo orden no responde a la lógica sucesiva del tiempo.

La verbalización de un resumen lineal de la historia hasta el segmento final podría ser esta:

La madre de Mariana y el padre de Santiago eran amantes. Mariana descubrió la caravana en medio del desierto en la que se veían y quiso escarmentarlos provocando un incendio, pero el fuego se propagó rápidamente, hizo explotar las bombonas de gas y los amantes murieron. Tras los respectivos entierros, Santiago se acercó a Mariana para saber más de la relación secreta de sus padres. Los dos jóvenes se enamoraron y cuando su relación fue descubierta por sus familias, huyeron a México. Para entonces, Mariana estaba embarazada pero no quería tener el hijo, decía que no podía tenerlo. Tiempo después, Santiago es piloto fumigador y viaja con su hija María, de doce años, y su socio Carlos. Santiago tuvo un accidente con su avioneta y pidió a Carlos que fuera con su hija a buscar a Mariana. En una fría ciudad costera, Mariana ejerce, con el nombre de Sylvia, como gerente de un afamado restaurante. Es amable y competente en su trabajo, pero en su interior se libra el conflicto provocado por la culpa. Cuando Carlos le revela su misión y le enseña una foto de María, Sylvia niega ser Mariana y, más tarde, cuando se presenta con la niña en persona, ella sale huyendo. Arrepentida, los busca por todos los moteles de la ciudad, pero cuando los encuentra, Carlos no le deja ver a su hija. Por fin consigue acercarse a María y viaja con ella hasta el hospital mexicano donde está ingresado Santiago. Han surgido complicaciones y tienen que operar con peligro de que Santiago pierda una pierna. Esa noche, en casa, María pregunta a su madre si se quedará con ellos y, ante las dudas que muestra Mariana, supone que los volverá a dejar. Al día siguiente, cuando llegan al hospital, antes de bajar del coche, Mariana pide perdón a su hija por abandonarla y le dice: “te abandoné porque tenía miedo de que salieras a mí, que fueras como yo. ¿Crees que podrás perdonarme? Por favor”. La niña no contesta al ruego, dice que quiere ver a su padre y sale del coche.

01: 33: 08 / 01: 35: 42

Plano 1:

Plano general, conativo de Mariana (parte de su figura desenfocada en primer término izquierda) y con *travelling* de acercamiento al grupo que forman Carlos, María y el Médico que llega para informarlos. Se saludan y Carlos pregunta cómo está el enfermo.

-Imagen:

- Imagen de personajes (IP)
- Imagen representacional (IR)
- Imagen contextualizada del espacio (IE): pasillo del hospital
- S-código de la composición (S-c): encuadre conativo (cf. 3.4.7.)

-Voz:

- Lenguaje verbal oral (LVO): saludos y pregunta de Carlos

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): pasos

Plano 2:

Primer plano, con travelling de seguimiento, de Mariana avanzando por el pasillo y mirando con gesto de preocupación hacia la posición de Carlos, María y el Médico. Se oye la voz de este último: “-Hemos drenado y limpiado la infección y fijado el fémur con clavos”. La voz de María pregunta: “-¿No le han cortado la pierna?”. Y el Médico responde: “-No, no ha perdido la pierna. Tenemos que ver cómo evoluciona...”

-Imagen:

- IP, IR
- Cinésica (Cs): mirada y gesto de preocupación de Mariana

-Voz:

- Voz de personajes (VP): voces reconocibles del Médico y de María
- LVO: explicaciones del Médico y pregunta de María

-Sonidos:

- SR: pasos de Mariana

Plano 3:

Plano americano, conativo de Mariana y con *travelling* de acercamiento, continuación del plano 1. El Médico concluye su explicación: “-...Pero de momento va bien”. María pregunta: “-¿Puedo verle?”. Y el doctor contesta: “-Sí puedes pasar a verle”. Entonces María comienza a correr hacia el frente (hacia la habitación de Santiago). Cuando pasa junto a Mariana, le dice con gesto alegre: “-Mi padre se pondrá bien”. Mariana se vuelve (*primer plano*) para seguir mirando a María que sale de cuadro. Al fondo, ahora desenfocados, Carlos da gracias al Médico.

-Imagen:

- IP, IR, IE
- Cinésica (Cs): mirada de Mariana; gesto alegre de María
- S-códigos:

-De la profundidad de campo (S-c [profundidad]): enfoque selectivo: variación del objeto enfocado

- S-c [composición]: encuadre conativo

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 4:

Primer plano de María que llega junto a la puerta de la habitación, se vuelve, mira hacia la situación de Mariana y le dice: “¿Vienes conmigo?”

-Imagen: IP, IR, IE, Cs

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Plano 5:

Primer plano de Gina, la madre de Mariana saliendo de casa y cerrando la puerta.

-Imagen: IP, IR, IE

-Música:

-Pieza musical que tiene como base un punteo de guitarra constante al que se añaden otros timbres, y cuya expresividad es evocadora por su similitud con los temas musicales desarrollados en la configuración anterior del texto. Hasta la conclusión

-Sonidos: SR

Plano 6:

Plano medio de Gina, con *travelling* de seguimiento, desde la puerta de su casa hasta el coche cuya portezuela abre.

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

-Sonidos: SR

Plano 7:

Plano medio de Santiago abriendo la puerta de su camioneta y mirando hacia el frente, sin entrar.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): mirada

-Música

-Sonidos: SR

Plano 8:

Plano general encuadrado en la ventanilla de la puerta abierta de la camioneta, *conativo* de Santiago (recortada su figura en primer término derecha): Mariana se aleja en bicicleta y mira hacia atrás.

-Imagen:

-IP, IR

-Cs: gesto de mirar hacia atrás de Mariana

-S-c [composición]: encuadre conativo

-Música

-Sonido: SR

Plano 9:

Primer plano de Santiago que entra en la camioneta sin dejar de mirar y cierra la puerta.

-Imagen: IP, IR, Cs

-Música

-Sonidos: SR

Plano 10:

Primer plano de Nick, el padre de Santiago, saliendo de su camioneta a la calzada, con *panorámica* de seguimiento. Al fondo, en plano general, se acerca el automóvil de Gina.

-Imagen:

-IP

-Imagen contextualizada de la acción (IA): acción reiterada en el texto

-Música

-Sonidos: SR

Plano 11:

Plano americano con *travelling* de seguimiento de Carlos que anda entre el sorgo con la bicicleta que le prestaron. Se para un momento para ver pasar la avioneta de fumigación pilotada por Santiago.

-Imagen:

-IP, IR

-Imagen del espacio y los objetos (IE): campo de sorgo y bicicleta prestada

-Música

-Sonidos: SR

Plano 12:

Primer plano de María levantando la mirada (para ver la avioneta de su padre volar sobre el campo de sorgo a través de la ventana)

-Imagen:

-IP

-Imagen de la acción (IA): acción reiterada en el texto

-Música

-Sonidos: SR

Plano 13:

Plano medio, con *travelling* hacia la derecha, de María, de espaldas, mirando la avioneta de su padre volar sobre el campo de sorgo, hacia la izquierda.

-Imagen:

-IP, IA

-S-c [composición]: encuadre conativo

-Música

-Sonidos: SR

Plano 14:

Plano medio de Gina que se sienta frente a una ventana de la caravana y aparta la cortina.

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

-Sonido: SR

Plano 15:

Primer plano de Gina junto a la ventana de la caravana.

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

Plano 16:

Plano medio de Sylvia (Mariana), desnuda en la ventana de su casa (como en inicio del film). Comienza a volver la cabeza hacia el interior

-Imagen:

-IP

-IA: acción reiterada

-Música

Plano 17:

Primer plano de Sylvia (Mariana) junto a su ventana, volviendo la mirada hacia el interior.

-Imagen:

-IP, IA

-Cinésica (Cs): mirada

-Música

Plano 18:

Plano medio de una figura de espaldas que mira cómo una persona duerme en una cama, al fondo, en una habitación en penumbra. Tras unos instantes, se levanta. (Es Mariana)

-Imagen:

-IP, IR

-S-c [composición]: encuadre conativo

-Música

-Sonidos: SR

Plano 19:

Plano americano, con *travelling* a la izquierda, de Mariana que termina de levantarse y rodea la cama a la derecha para acercarse a Santiago dormido. Hay una cuna en la habitación.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 20:

Plano medio de Santiago dormido mientras la mano de Mariana acaricia su pelo.

-Imagen: IP, IR

-Música

Plano 21:

Plano medio de Mariana que se vuelve hacia la derecha, en la penumbra de la habitación

-Imagen: IP, IR

-Música

Plano 22:

Plano medio de la cuna. En ella se mueve un bebé. Mariana se agacha y lo besa.

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-Reflejos vocales (RV): respiración del bebé; beso

-Música

Plano 23:

Primer plano de Mariana, con los ojos llorosos, saliendo de la habitación.

-Imagen: IP, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 24:

Plano general de Mariana que se aleja, con una caja, por el pasillo. Se para y se vuelve hacia la habitación.

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto de mirar hacia atrás

-Música

-Sonidos: SR

Plano 25:

Primer plano de Mariana en el pasillo del hospital (=final plano 3), con la figura desenfocada de Carlos al fondo. Mira a María (que le preguntó si entraba con ella en la habitación de su padre), respira hondo, asiente con la cabeza y comienza a andar hacia delante.

-Imagen: IP, IR, IE Cs

-Música

-Sonidos: SR

Plano 26:

Plano entero. María espera ante la puerta de la habitación, Mariana llega hasta ella y las dos entran.

FUNDIDO

-Imagen: IP, IR, IE

-Música:

-La pieza musical concluye

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-En los tres primeros planos se actualiza la situación en que el Médico informa del estado de Santiago y autoriza a María para ir a verlo, con los consiguientes movimientos y alegría de la niña. Función de **representación** en la que participan: la imagen de personajes (IP); la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR); el lenguaje verbal y la voz de personajes, fuera de campo en plano 2 (LVO, VP); los gestos cinésicos de alegría de María y de preocupación de Mariana (Cs); y la imagen contextualizada del espacio del hospital (IE).

IP <> Cs <> IR <> SR <> IE <> VP <> LVO

-El lenguaje verbal oral (LVO) de la escena aporta datos sobre el estado de Santiago: 'se pondrá bien'. Función de **información**.

LVO + Configuración

-Toda la representación anterior se muestra desde la perspectiva de Mariana. La composición de los planos 1 y 3, donde se muestra recortada su figura frente a la escena representada (encuadres conativos: S-c [composición]), y el gesto cinésico de su mirada en el plano 2 se relacionan en función de **ocularización** interna. Se da el caso de que la mayor parte de la explicación del Médico se ofrece en el mismo encuadre que la mirada y el gesto preocupado de Mariana, lo que confirma la ocularización y potencia el sentido de la perspectiva cognitiva del personaje.

(IP <> Cs) + S-c [composición]

-Para abundar en el sentido de la perspectiva cognitiva de Mariana, en el plano 3, el s-código de la profundidad de campo (S-c) se relaciona con la imagen del personaje (IP) en función de **valorización**. La variación del enfoque (enfoco selectivo) centra la atención sobre el personaje que observa la escena (figura 42).

S-c [profundidad] <> IP

-Las miradas de Mariana en el plano 3 y de María en el plano 4 (IP <> Cs) se relacionan en la construcción del *eje* que procura la **cohesión** entre los encuadres e **indica** que la niña se dirige a su madre.

IP <> Cs

-El plano 4 muestra a María junto a la puerta de la habitación de su padre, invitando a su madre a pasar con ella. Función de **representación** de un acto de habla cuya fuerza ilocutiva es 'invitar'. Participan en la función: imagen de personaje (IP); cinésica (mirada hacia destinataria: Cs); lenguaje verbal oral de la locución (LVO); y la

imagen representacional (IR), del espacio (IE) y el sonido representacional (SR) que recrean la situación comunicativa: la invitación es a pasar a la habitación ante la que acaba de llegar.

IP <> Cs <> IR <> SR <> IE <> LVO

-Tanto la imagen de Mariana, en el plano 2 y valorizada en el 3, como la de María en el acto de invitar a pasar a la habitación (plano 4), se representan en encuadres de gran escala (*primer plano*). El punto de vista del espectador se sitúa en la *zona íntima* de los personajes. Función de **lectoproxémica** entre la escala de los encuadres (S-c) y la imagen de personajes (IP). El acercamiento proxémico abunda en la perspectiva cognitiva de la escena desde el personaje de Mariana y confiere sinceridad e importancia subjetiva a la invitación de María.

S-c [escala] <> IP

-Sobre la representación del acto de invitación (plano 4), el espectador interpreta por connotación que María perdona a su madre. El espectador entiende que la invitación es la respuesta a la solicitud de perdón formulada por Mariana antes, en el coche, y no contestada por María. La función de lectoproxémica, por su aproximación extrema a los personajes, y la representación construyen una *metáfora*. Función **connotativa**:

(Lectoproxémica) + (Representación [invitación]) : metáfora

-Entre los planos 5 y 24 se actualizan una serie de secuencias retrospectivas encadenadas. En concordancia con la organización narrativa del texto en su globalidad, estas escenas pertenecen a tramas, tiempos y espacios distintos. Sin embargo, la serie retrospectiva cuenta con dos aspectos nuevos que la hacen distinta: la cohesión semántica y musical que se establece entre las escenas (analizada más adelante) y su cualidad de analepsis *puntuales internas* (salvo la última secuencia). Hay que aclarar que las retrospecciones anteriores no remitían a momentos actualizados de la historia y se prolongaban por un lapso de tiempo variable, pues eran analepsis *externas* y *durativas*. Algunas de las secuencias de esta serie cuentan en su configuración con la imagen de acciones ya contextualizadas (IA) y, por tanto, reiteradas en el discurso. En los casos en que la presentación es totalmente nueva, la pertenencia de las acciones a los acontecimientos ya narrados es indudable. Así pues, estas escenas remiten a momentos precedentes del relato. Se produce una función **deíctica**, que marca el carácter retrospectivo de la serie, entre la presentación actual y la configuración anterior. Y esa presentación actual de las secuencias puntuales se produce por sendas funciones de **representación**. A continuación detallamos las correspondencias semánticas de las presentaciones. La formulación se explicitará en el mismo orden bajo el presente párrafo tras la función deíctica:

-Planos 5, 6 y 10: ‘salida de Gina al encuentro de Nick’. Con la acción contextualizada (IA) del descenso de la camioneta de Nick.

-Planos 7 a 9: ‘Santiago mira a Mariana que monta en su bicicleta (y ella le devuelve la mirada), durante su acercamiento tras los entierros de los padres’. Con gestos cinésicos de mirada (Cs) que, además, constituirán ocularización interna.

-Planos 11 a 13: ‘antes de estrellarse, la avioneta de Santiago vuela sobre el campo de sorgo, mientras Carlos va al pueblo con la bicicleta prestada y María contempla el vuelo preparando la comida’. Con la imagen contextualizada del espacio del campo de sorgo y la bicicleta prestada (IE) y de la acción de María mirando la avioneta por la ventana (IA).

-Planos 14 y 15: ‘Gina en la caravana junto a la ventana’. Con la imagen contextualizada del espacio caravana (IE).

-Planos 16 y 17: ‘Sylvia (Mariana) desnuda en su ventana, se vuelve y mira hacia el interior’. Acción contextualizada en los momentos iniciales del texto (IA) y gesto cinésico de mirada del personaje (IP < > Cs).

(Representaciones [serie]) > Configuración [anterior]

IP < > IR < > IA < > SR

IP < > Cs < > IR < > SR

IP < > IR < > IE < > IA < > SR

IP < > IR < > SR < > IE

IP < > Cs < > IA

-La escena del acercamiento de Santiago a Mariana se estructura en base a la función de **ocularización** interna que se produce entre la mirada del chico (IP < > Cs) en los planos 7 y 9, y el encuadre intermedio (plano 8) que presenta a la chica en bicicleta. Aunque Mariana vuelve la cabeza hacia Santiago, predomina la mirada de este personaje, de acuerdo con su intención y cualidad de sujeto que provoca el acercamiento.

(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs)

-Entre los planos 18 a 24 se presenta a Mariana abandonando a Santiago y a su hija recién nacida. Es la última secuencia de la serie retrospectiva, pero difiere de las demás escenas por su carácter de acontecimiento durativo y no actualizado antes en el texto. Se trata del segmento final de la trama retrospectiva de la relación entre los jóvenes Mariana y Santiago. En la correspondiente función de **representación** participan: la imagen de personajes (IP); la imagen representacional (IR) que muestra la situación, la existencia del bebé, los ojos llorosos y las acciones de Mariana; los sonidos representacionales (SR) de los movimientos; los reflejos vocales (RV) de la respiración del bebé y el beso; y la cinésica (Cs) del gesto final de la chica de volverse a mirar la habitación que abandona.

IP < > Cs < > IR < > SR < > RV

-La representación anterior (‘abandono’) comienza con un encuadre conativo que denota la contemplación de Santiago dormido por parte de Mariana, si bien la identidad de los personajes se fija en los encuadres siguientes. La composición del encuadre (S-c) crea una **ocularización** interna que, aunque es contingente a la representación anterior y por ello no se contempla en la fórmula, tiene cierto valor semántico constituyente de cohesión (como se demostrará enseguida).

S-c [composición] + Configuración

-De vuelta al presente, en el pasillo del hospital (IE), los planos 25 y 26 muestran la aceptación de la invitación de María por parte de Mariana, con el gesto de asentimiento (IP < > Cs), en el primer encuadre, y con la acción de acercarse y entrar con la niña en la habitación (IR < > SR). Función de **representación**:

IP < > Cs < > IR < > SR < > IE

-Las escenas de la serie retrospectiva aparecen cohesionadas entre sí y con los encuadres finales de la última representación (‘aceptación de Mariana de la invitación de María’). La **cohesión** se debe a la pieza musical (M) que comienza a la par que la serie retrospectiva y a la **isotopía** que produce la iteración semántica de las acciones de

los distintos personajes. La similitud de las acciones parece encadenar la sucesión: Gina se dispone a abrir la puerta de su coche; Santiago abre la de su camioneta y, al final, entra en ella; Nick sale de la misma camioneta; (con la actualización de Carlos en el campo de sorgo se produce una cesura en la cadena que la continuidad musical mitiga); María mira la avioneta por la ventana; Gina junto a la de la caravana; Sylvia (Mariana) en la de su casa y mirando hacia el interior (a su amante eventual dormido en la cama); Mariana mirando a Santiago dormido y, cuando se va, hacia la habitación que abandona; y Mariana en el pasillo del hospital, mirando la habitación hacia la que enseguida se dirige. La iteración semántica se concreta en la imagen representacional (IR) y en la cinésica de los personajes (miradas: IP < > Cs). Esta sucesión cohesionada constituye la figura retórica de la *concatenación*, la cual se produce a nivel del discurso y tiene aquí el efecto de conectar todas las tramas explicitadas en el texto con la conclusión de una de ellas, ‘el abandono’, y con el final del relato. Así pues, la cadena isotópica constituye función de *connotación*.

$$M + (IR + (IP < > Cs)) \text{ [isotopía]}$$

$$IR + (IP < > Cs) \text{ [isotopía]} : \text{concatenación}$$

-La inclusión de la serie retrospectiva entre la invitación (y perdón) de María y la aceptación de Mariana, activa nuevos sentidos connotados. Al conectar todas las tramas explicitadas en el texto, la concatenación constituye un resumen del relato, un recuerdo de las historias de culpabilidad de los personajes, entre la que destaca la de Sylvia (Mariana). De esta manera, y en primer lugar, si la invitación connota el perdón, la aceptación de Mariana supone, como *metáfora*, la redención de su dolorosa culpa. En segundo lugar, el sentido connotado de la redención se extiende a todos los personajes culpables de la retrospectiva: a los padres adúlteros, a Santiago y su acercamiento morboso a Mariana, y a Carlos que debía haber estado en la avioneta accidentada pues le tocaba hacer el trabajo (nótese su presencia, aunque desenfocada, en los encuadres de la valorización y aceptación cinésica de Mariana, figura 42). Se establecen sendas funciones de *connotación* metafórica sobre las respectivas representaciones.

$$IP < > Cs < > IR < > SR < > IE \text{ [aceptación]} : \text{metáfora}$$

$$(\text{Representaciones [serie retrospectiva + aceptación]}) : \text{metáfora}$$

-De forma más concreta, la representación del abandono se relaciona con la representación de la aceptación del perdón constituyendo un *paralelismo antitético*. A nivel formal existe correspondencia: el abandono termina con Mariana, en un pasillo, mirando (hacia atrás) la puerta de una habitación; mientras que la aceptación comienza con el mismo personaje, en otro pasillo, mirando (ahora de frente) otra habitación. A nivel de contenido existe contraposición: en la primera representación, Mariana abandona la habitación donde se encuentran Santiago y su hija; en la segunda, termina entrando con su hija en la habitación del enfermo Santiago. Función *connotativa*, que acentúa el sentido final del regreso de Mariana.

$$(\text{Representación [abandono]}) < > (\text{Representación [aceptación]}) : \text{paralelismo antitético}$$

-Por último, la pieza musical (M), que sirve a la cohesión de la serie retrospectiva y de esta con la representación final, es parte constituyente de otras dos funciones: *coloración* y, junto al fundido final (S-c [transiciones]), *puntuación* conclusiva del texto. La música aporta a la configuración de este segmento final su sentido evocador, acorde con la retrospectiva, por su similitud tímbrica y tonal con las piezas musicales actualizadas en el discurso. Pero además, el desarrollo cíclico y la gravedad del punteo eléctrico confieren cierta hondura a la presentación, de acuerdo con

la importancia y el sentido de redención del segmento final. Por su parte, la conclusión de la pieza precede inmediatamente al fundido final.

M + Configuración
M + S-c [transiciones]

Efectos semántico-narrativos.-

-Final:

Tras reordenar los acontecimientos de la historia a partir del discurso fragmentado propuesto por el texto, el espectador se encuentra ahora ante el segmento final, donde se vehicula el sentido último del relato, la conclusión de la historia. El sentido evidente es: ‘Mariana vuelve con Santiago y su hija’.

Pero el final es más complejo. La configuración combina la representación actual con la retrospectión, y sobre ellas construye múltiples sentidos connotados para expresar el dolor, la culpa y la redención de Mariana, la extensión del perdón a la culpabilidad de los demás personajes y la sensación de que todo ha sido necesario para llegar a este desenlace.

Sylvia (Mariana) se ha mostrado angustiada por un dolor interno. Siente la culpabilidad de ser la responsable de la muerte de su madre y su amante. Por eso temió ser mal ejemplo para su hija y la abandonó recién nacida. Ahora se ha reencontrado con ella y le ha perdido perdón. A partir de aquí, el proceso discursivo del segmento final ha seguido los siguientes pasos:

- Representación marcada por la perspectiva cognitiva del personaje de Mariana:
 - Ocularización de la escena actual hasta el último encuadre.
 - Co-presencia de su imagen cinésica y la locución del parte médico.
 - Valorización en el seguimiento perceptivo del movimiento de María.
 - Señalada como interlocutora de María por la cohesión basada en el eje.

-Invitación de María que connota ‘perdón’.

-Intercalación de la serie retrospectiva cohesionada con estos efectos narrativos

:

- Concatenación retórica que:
 - resume la historia, por las analepsis *puntuales internas*, y
 - actualiza ‘el abandono’ como final de la trama entre los jóvenes.
- La representación del abandono, como analepsis *externa y durativa*:
 - cierra el ciclo retrospectivo de las tramas narradas,
 - denota el dolor que el acontecimiento produce en Mariana, y
 - constituye paralelismo antitético con la representación final.
- Desplazamiento de la perspectiva cognitiva: ocularización *cero* que sirve para mostrar al espectador la conexión de las tramas y la representación del abandono.

-Representación final de la aceptación, por parte de Mariana, de la invitación de María, lo que supone a nivel de contenido (connotado):

-La aceptación del perdón.

-El regreso de Mariana.

Con el perdón de María, Mariana se perdona a sí misma. Con la serie retrospectiva, el espectador interpreta que la culpabilidad se reparte entre todos los personajes y comprende el dolor de Mariana. El espectador acepta la redención general porque, en definitiva, la concatenación de los actos culpables de los personajes conduce a la situación actual: el adulterio conduce al homicidio involuntario, la muerte de los adúlteros al acercamiento de Santiago a Mariana, este al nacimiento y abandono de María, y por fin, la elusión de la tarea por parte de Carlos al accidente de Santiago y al reencuentro.

Implicaciones pragmáticas.-

-Sucesión temporal inferida:

La organización discursiva determina una actualización anacrónica de los acontecimientos que obliga al espectador a la recomposición intelectual de la historia. En este segmento final esa reorganización mental se completa con la representación retrospectiva del abandono de Santiago y el bebé por parte de Mariana.

-Contexto:

La información contextual es clave para la interpretación connotativa de la invitación de María como el perdón a Mariana. En la escena anterior, al llegar al hospital y sin bajar aún del coche, la madre le pidió explícitamente perdón a la hija, pero la respuesta quedó en suspenso, pues la niña, tras pensar unos instantes, dijo que quería ver a su padre.

-Niveles de lectura connotativa:

El texto propone el sentido final evidente, aunque apoyado en la connotación, del regreso de Mariana. Sin embargo, es posible que la configuración connotativa que hemos descrito no sea interpretada por la totalidad de los espectadores.

En un nivel meramente denotativo, el segmento representa la escena donde el Médico informa de la mejoría de Santiago y María invita a Mariana a pasar con ella a ver al enfermo; así como una especie de resumen de la información contextual adquirida que termina en la representación explícita de un acontecimiento solo conocido por información textual implícita: el abandono.

Sin embargo, el autor debe prever, al menos, que el espectador interprete la redención y el regreso de Mariana, y comprenda la conexión entre tramas propuesta por la concatenación.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (15)

Cohesión:

-IP < > Cs = *las miradas de Mariana y María construyen el eje que cohesiona los encuadres (planos 3 y 4)*

Connotación:

-IP < > Cs < > IR < > SR < > IE [aceptación] : metáfora = *la aceptación de Mariana de la invitación de María connota su redención*

-(Representación [abandono]) < > (Representación [aceptación]) : paralelismo antitético = *correspondencia formal y contraposición semántica entre las representaciones del final del abandono y la aceptación*

Indicación:

-IP < > Cs = *el eje construido por las miradas de Mariana y María (planos 3 y 4) indica que la niña se dirige a su madre*

Lectoproxémica:

-S-c [escala] < > IP = *el punto de vista se sitúa en la zona íntima de los personajes de Mariana y María, lo que abunda en la perspectiva cognitiva de la primera y confiere sinceridad e importancia a la invitación de la segunda*

Representación:

-IP < > Cs < > IR < > SR < > IE < > VP < > LVO = *el Médico informa del relativo buen estado de Santiago en el pasillo del hospital y María corre a ver a su padre*

-IP < > Cs < > IR < > SR < > IE < > LVO = *María invita a Mariana a pasar con ella a la habitación de su padre*

-IP < > IR < > IA < > SR = *Gina sale de casa y se encuentra con Nick*

-IP < > Cs < > IR < > SR = *Santiago mira a Mariana que monta en bicicleta*

-IP < > IR < > IE < > IA < > SR = *Carlos y María ven volar la avioneta de Santiago antes de estrellarse*

-IP < > IR < > SR < > IE = *Gina en la caravana*

-IP < > Cs < > IA = *Sylvia (Mariana) desnuda en su ventana, mira hacia el interior*

-IP < > Cs < > IR < > SR < > RV = *Mariana abandona a Santiago y a su hija recién nacida*

-IP < > Cs < > IR < > SR < > IE = *Mariana acepta la invitación de María y entra con ella en la habitación de Santiago*

Valorización:

-S-c [profundidad] < > IP = *el enfoque selectivo centra la atención sobre el personaje de Mariana, que observa la escena representada*

Determinaciones. (2)

Deixis:

-(Representaciones [serie]) > Configuración [anterior] = *la serie de escenas, tras la invitación de María a Mariana, componen una retrospectiva que remite a momentos anteriores del relato*

Ocularización:

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *Santiago ve a Mariana montar en bicicleta*

Constelaciones. (9)

Cohesión:

-M + (IR + (IP < > Cs)) [isotopía] = *la música y la isotopía en las acciones cohesionan la serie retrospectiva y el final del relato*

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta sentido evocador y hondura a la configuración final*

Connotación:

-(Lectoproxémica) + (Representación [invitación]) : metáfora = *la invitación de María se entiende como el perdón a su madre*

-IR + (IP < > Cs) [isotopía] : concatenación = *la cadena isotópica conecta todas las tramas del texto con el final del relato*

-(Representaciones [serie retrospectiva + aceptación]) : metáfora = *el perdón de María, aceptado por Mariana, se extiende a la culpabilidad de los otros personajes de la retrospección*

Información:

-LVO + Configuración = *la explicación del médico informa de que Santiago se recuperará*

Ocularización:

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Mariana mira la escena de las explicaciones del Médico y a María correr hacia la habitación*

-S-c [composición] + Configuración = *antes de abandonarlo, Mariana mira a Santiago dormido*

Puntuación:

-M + S-c [transiciones] = *la conclusión de la música y el fundido finalizan el texto*

-Tipos de función con más de una clase:

-Cohesión: interdependencia y constelación

-Connotación: interdependencias y constelaciones

-Ocularización: determinación y constelación

Poética.-

La inclusión de la serie retrospectiva manifiesta gran eficacia significativa y poética:

-A nivel formal, la concatenación retrospectiva es coherente con la organización discursiva general y muestra una lograda plasticidad icónica y musical en su desarrollo.

-A nivel de contenido, la serie cohesionada muestra gran funcionalidad:

-Rememora y conecta las distintas tramas.

-Explicita por fin la conclusión de la trama de Santiago y Mariana.

-Une en el discurso y opone en la historia 'abandono' y 'regreso'.

-Activa la connotación.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La cohesión discursiva no solo asegura la continuidad, sino que tiene incidencia directa en la significación, a través de las funciones connotativas que se producen a partir de la concatenación.

-La organización fragmentada del discurso, asimilada por el espectador, garantiza la coherencia, a pesar de la inclusión de la serie retrospectiva.

-S-códigos:

- Destaca el uso de la composición (encuadre conativo) en las ocularizaciones de Mariana, teniendo en cuenta que es la única semia significativa en la segunda de ellas.
- La escala participa en la función de lectoproxémica.
- El montaje permite la ocularización de Santiago.
- La profundidad, por enfoque selectivo crea la valorización.
- La transición del fundido final incide en la puntuación conclusiva.

-Sistema:

-La configuración del segmento final responde a la organización discursiva anacrónica sistematizada en el texto.

-La música debe su efecto evocador a la similitud tímbrica y tonal con el resto de las relativamente escasas coloraciones musicales actualizadas (la música aparece en el discurso en un total de doce ocasiones). El instrumento principal es, en general, la guitarra eléctrica, a partir de cuyos punteos se constituyen las líneas básicas. Si bien es verdad que la pieza final cuenta con una de las líneas melódicas más definidas del texto.



Figura 42: Valorización de Mariana por enfoque selectivo.
Lejos de la tierra quemada (2008) de Guillermo Arriaga.
Fuente: [DVD] Barcelona. Savor, 2010

4.1.19.-**Los girasoles ciegos (2008)** de José Luis Cuerda
(Diálogo)

Orense, 1940. Cada vez que Elena cierra la puerta de casa, echa la llave a sus secretos. Su marido, Ricardo, amenazado por una despiadada persecución ideológica, lleva años escondido en el piso donde conviven con sus hijos, Elenita y Lorenzo.

Salvador, un diácono desorientado tras su lucha en el frente, vuelve al seminario de Orense, Las dudas en la vocación del joven llevan al Rector a retrasar su acceso al sacerdocio durante un año. Mientras, Salvador dará clases en el colegio donde estudia Lorenzo, el hijo de Elena, a quien Salvador cree viuda. El diácono se obsesiona con ella y la acosa. La frágil realidad de la familia se tambalea.

(Los girasoles ciegos, [2008], Sinopsis)

Descripción semiológica.-

Al comienzo del texto, cuando se prosternaba en la iglesia, Salvador ha sido llamado al despacho del Padre Rector.

00: 02: 59 / 00: 07: 58

Plano 1:

Plano general picado del claustro de piedra y patio de un seminario. Varios seminaristas andan de espaldas hablando con otros que les siguen de cara. Salvador atraviesa el patio siguiendo al compañero que le ha llamado. Un rótulo sobreimpreso sitúa la acción: “Ourense, primavera de 1940”

-Imagen:

-Imagen de personaje (IP): Salvador

-Imagen representacional (IR): desplazamientos de las figuras humanas; luz de día

-Códigos culturales:

-Cc [atuendo]: sotanas

-Cc [espacios]: claustro de institución religiosa

-Lenguaje verbal escrito (LVE): rótulo de situación

-Sonidos:

-SR: pjar de pájaros; tañer de una campana

Plano 2:

Plano medio contrapicado de un sacerdote asomado a una ventana del piso alto del claustro y mirando hacia abajo con el ceño fruncido.

-Imagen:

-IR: figura a la ventana

-Cinésica (Cs): mirada; gesto de preocupación

-Cc [atuendo]: sotana

-Sonidos: SR

Plano 3:

Plano general picado (=plano 1) del claustro y el patio que Salvador termina de cruzar.

- Imagen: IP, IR, Cc [atuendo y espacios]
- Sonidos: SR

Plano 4:

Plano medio de Salvador sentado ante una mesa de despacho frente a una figura de espaldas. En la mesa hay un libro, un teléfono y una escribanía; en las paredes, estanterías con libros. Afuera, siguen trinando los pájaros. Salvador pregunta: “-¿Por qué me mandó a la guerra, Padre?”

- Imagen:
 - IP
 - IR: espacio y objetos; posición personaje y figura de espaldas
 - Proxémica (Px): relación espacial marcada por la mesa de despacho
- Voz:
 - Lenguaje verbal oral (LVO): pregunta de Salvador
- Sonidos: SR

Plano 5:

Plano medio, contraplano del anterior, del Padre Rector, frente a Salvador de espaldas, respondiendo con palabras acompañadas de gestos. Tras él hay un armario escritorio con símbolos religiosos y una ventana. P. Rector: “-¡Qué pregunta!... Porque tenías que ir. Apañosados estábamos si no ibais vosotros... ¿No era una cruzada? Pues allí los primeros, con la bandera bien alta, hijo. Con orgullo”.

- Imagen:
 - IP, Px
 - IR: espacio
 - Cinésica (Cs): gestos de Padre Rector
 - Símbolo (IS): imagen de crucifijo en armario
 - Código cultural (Cc [atuendo]): tonsura eclesiástica de Salvador
- Voz:
 - LVO: explicación del P. Rector

Plano 6:

Plano medio (= plano 4). Salvador: “-Dice usted que con orgullo”

- Imagen: IP, IR, Px
- Voz: LVO

Plano 7:

Plano medio (= plano 5). El Padre Rector atento a Salvador.

- Imagen:
 - IP, IR, Px
 - Cs: gesto de atención

Plano 8:

Plano medio (= 4 y 6). Salvador sigue hablando y, en un momento dado, se acerca inclinándose sobre la mesa: “-Pero no es fácil, ¿sabe? Es que... (*Se acerca*) Es que se ven cosas, Padre... Se viven cosas”.

-Imagen:

-IP, IR

-Px: acercamiento de Salvador

-Voz: LVO

Plano 9:

Plano medio (= 5 y 7). El Padre Rector baja la vista.

-Imagen: IP, IR, Px, Cs

Plano 10:

Plano medio (= pares). Salvador recupera su posición inicial en la silla mientras sigue diciendo: “-Los ideales son los que son. Ninguna duda sobre los nuestros. Cómo iba a dudar. Pero la guerra...”

-Imagen: IP, IR, Px

-Voz: LVO

Plano 11:

Plano medio (= impares). El Padre Rector atento.

-Imagen: IP, IR, Px, Cs

Plano 12:

Plano medio (= pares). Salvador vuelve a echarse hacia delante al decir: “-Las heridas abiertas, la muerte diaria...”

-Imagen:

-IP, IR, Px

-Cs: gesto de dolor (mental) de Salvador

-Voz: LVO

Plano 13:

Plano medio (= impares). El Padre Rector interrumpe: “-Son los instintos”

-Imagen: IP, IR, Px

-Voz: LVO

Plano 14:

Plano medio (= pares). Salvador pregunta: “-¿Cómo?”

-Imagen: IP, IR, Px

-Voz: LVO

Plano 15:

Plano medio (= impares). El Padre rector explica: “-Son los instintos. Me vas a hablar de ellos. De bestialidades, asuntos horrorosos y pecados enormes, incluso”

-Imagen: IP, IR, Px

-Voz: LVO

Plano 16:

Plano medio (= pares). Salvador asintiendo con gestos y palabras: “-Pues sí, esa es la verdad”

-Imagen: IP, IR, Px, Cs

-Voz: LVO

Plano 17:

Plano medio (= impares). El Padre Rector continúa: “-Y sin embargo, fíjate lo que te digo, son esos mismos instintos los que hacen que afloren las heroicidades. Para empezar, hay que estar vivo para pelear. Y más vivo todavía si se quiere vencer. Un soldado muerto no gana batallas.”

-Imagen: IP, IR, Px

-Voz: LVO

Plano 18:

Plano medio (=pares). Salvador comienza a decir: “-Estoy de acuerdo, evidentemente, pero...” El Padre Rector le interrumpe: “-¡La vida!, Salvador...”

-Imagen: IP, IR, Px

-Voz: LVO

Plano 19:

Primer plano del Padre Rector que continúa diciendo, pensativo y con marcada pausa: “-La vida... ¿Te escandalizas si te digo que la vida incluye el pecado?”

-Imagen:

-IP

-S-c [escala]: punto de vista en zona íntima del personaje

-Voz: LVO

Plano 20:

Primer plano de Salvador negando con gestos hasta que encuentra las palabras: “-No es que me escandalice o deje de escandalizarme. No... A estas alturas ya, el escándalo... No. Mi problema es que...”

-Imagen:

-IP, Cs

-S-c [escala]: punto de vista en zona íntima del personaje

-Voz: LVO

Plano 21:

Primer plano (=plano 19) del Padre Rector que interrumpe a Salvador: “-¿Tienes problemas o tienes pecados?”

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 22:

Primer plano (=plano 20) de Salvador: “-Todo junto, Padre: problemas y pecados”

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 23:

Primer plano (=planos 19 y 21). El Padre Rector asiente.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gesto de asentimiento

Plano 24:

Primer plano (=planos 20 y 22). Salvador: “-Sale uno del seminario y se mete así en el mundo, en la guerra. Para eso no hay preparación que valga”

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 25:

Primer plano (= impares). El Padre Rector atento.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gesto de atención

Plano 26:

Primer plano (= pares). Salvador: “-Ya me ve, diácono, a un año de cantar misa”

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 27:

Primer plano (= impares). El Padre Rector pregunta secamente: “-¿Sigue viva tu vocación?”

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 28:

Primer plano (= pares). Salvador suspira, cierra los ojos y se lleva las manos a la cara.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gestos de Salvador

-Voz:

-Voz no articulada: reflejos vocales (RV): suspiro

Plano 29:

Primer plano (=impares). El Padre Rector espera respuesta.

-Imagen: IP, S-c [escala]

Plano 30:

Primer plano (=pares). Salvador apoya la barbilla sobre el dorso de sus manos y contesta: “-Yo que sé, Padre... He hecho todo tipo de disparates”. Después se mueve en el asiento buscando algo en su ropa.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-IR: movimientos de Salvador

-Voz: LVO

Plano 31:

Plano medio (=impares) de los personajes. Salvador, de espaldas, deposita una pistola sobre el libro de la mesa.

-Imagen:

-IP

-IR: acción de dejar una pistola

-Sonidos:

-SR: sonido de la acción

Plano 32:

Primer plano de Salvador diciendo entre pausas. “-He matado. He fusilado gente. Los he rematado en el suelo mientras me miraban a los ojos... Yo tenía que cerrar los míos... Me temblaba la mano... No acertaba y tenía que volver a disparar... He pecado muchísimo”.

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 33:

Plano medio (=impares). El Padre Rector se apresura a contestar: “-Por eso no te preocupes... Quiero decir que no te preocupes más de lo necesario... De los pecados nos ocuparemos Nuestro Señor Jesucristo, que ya tuvo su guerra en la cruz, y yo. De los problemas, tú y yo, otra vez”. Mientras dice todo esto, toma la pistola, quita el cargador, lo descarga de balas, vuelve a montar el arma y guarda todo en los cajones de la mesa.

-Imagen:

-IP

-IR: movimientos para desarmar y guardar la pistola

-Voz: LVO

-Sonidos:

-SR: sonidos del desarme y del rozamiento de los cajones

Plano 34:

Primer plano (=pares) de Salvador. Se oye cerrar un cajón.

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Sonidos:

-SR: rozamiento de cajón (fuera de campo)

Plano 35:

Plano medio (=impares). El Padre Rector le ofrece un caramelo a Salvador, acercándole una caja. El joven diácono coge uno.

-Imagen:

-IP

-IR: acción de ofrecimiento de caramelos en caja abierta; movimiento de Salvador para coger uno

-Sonidos: SR

Plano 36:

Plano medio (=pares). Salvador se lleva el caramelo a la boca.

-Imagen: IP, IR

-Sonidos: SR

Plano 37:

Primer plano del Padre Rector con gesto pensativo por unos momentos. Al fin dice: “-Estás confuso. Y yo lo comprendo, hijo. Todos lo hemos estado alguna vez en la vida. Así que necesitas un tiempo para ver las cosas claras”.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gesto pensativo

-Voz: LVO

Plano 38:

Primer plano de Salvador bajando la mirada y apoyando los labios sobre sus puños enlazados, en gesto de reflexión religiosa.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-Cs: gesto de contrición

Plano 39:

Primer plano del Padre Rector diciendo: “-La Biblia que es muy sabia es también muy bonita, muy hermosa y muy poética. En un punto, para referirse a los que se hallan desorientados, dice de ellos que son como los girasoles ciegos, no ven la luz del sol, andan perdidos.”

-Imagen: IP, S-c [escala]

-Voz: LVO

Plano 40:

Primer plano de Salvador alzando la cabeza, bajando los brazos y comiendo su caramelo.

-Imagen:

-IP, S-c [escala]

-IR: movimiento de la boca

Plano 41:

Plano medio (=impares). El Padre Rector continúa: “-Pero hay sol, hay luz, Salvador, y ella nos guía”.

-Imagen: IP

-Voz: LVO

Plano 42:

Primer plano de Salvador adoptando la anterior postura religiosa

-Imagen: IP, S-c [escala], Cs

Plano 43:

Plano medio (=impares). El Padre Rector toma el auricular del teléfono y dice: “-Te voy a mandar a un colegio a dar clases hasta fin de curso. A una guerra más benigna, a pelear con los parvulitos”. Marca.

FUNDIDO

-Imagen:

-IP

-IR: acciones de tomar el auricular del teléfono y marcar

-Voz: LVO

Análisis semiótico de la configuración.-

-Los planos 1 y 3 muestran a Salvador (IP) atravesando el patio de un seminario. Los códigos culturales (Cc) interiorizados por el espectador hacen reconocible el patio cuadrangular, al que se abren arcos de piedra, como el claustro de un edificio religioso. La profusión de figuras masculinas, jóvenes y con sotana, y la información contextual (Salvador acude a la llamada del Padre Rector) permiten inferir que se trata de un seminario conciliar. La imagen representacional (IR) vehicula los movimientos y, junto con los sonidos de pájaros y campanas (SR), contribuye a recrear el ambiente diurno. (Las campanadas no se entienden aquí como significantes del código de llamada a la liturgia o de información horaria al que remitan, sino como significantes de la representación de un sonido real en el espacio recreado, en este caso eclesiástico, al que comúnmente se asocian). Función de **representación** cuya intención primordial es identificar el espacio:

IP < > IR < > SR < > Cc [atuendo y espacios]

-El rótulo sobreimpreso en el plano 1 especifica el lugar y el tiempo en que se desarrolla la acción. Se recurre a un código arbitrario para significar el escenario por la

economía que permite el código estructurado y preexistente de la lengua. Como este momento discursivo pertenece al inicio del texto, la especificación espacio-temporal afecta, en principio, a la historia en su totalidad. El lenguaje verbal escrito (LVE) se relaciona con la configuración (del texto completo) en función *situacional*.

Configuración > LVE

-En el plano 2, la imagen representacional (IR), el código cultural de la vestimenta (Cc [atuendo]) y la cinésica (Cs) se unen en función de *representación* de un sacerdote que mira preocupado por la ventana. Esta función lleva implícita la identificación del personaje (como sacerdote) por medio del atuendo, sin embargo la asociación de la figura con su cargo eclesiástico solo es inferida, en este momento, para ser confirmada más tarde. Como su aspecto es el de un hombre mayor y, como veremos, atiende al desplazamiento de Salvador, el espectador puede suponer que se trata del Padre Rector.

(IR < > Cc [atuendo]) < > Cs

-La escala del encuadre (S-c) hace reconocible el rostro e identificable el atuendo. Función *fisonómica* que presenta al personaje del Padre Rector.

S-c [escala] < > (IR < > Cc [atuendo])

-En este plano 2, la mirada del sacerdote ((IR < > Cc) < > Cs), dirigida hacia abajo, la representación de los planos 1 y 3, y la angulación (S-c) complementaria de estos planos con aquel (picados y contrapicado, respectivamente) se unen en función de *ocularización* interna secundaria. Como apuntamos, esta función permite suponer el sentido 'el Padre Rector espera con preocupación a Salvador'. Como la fórmula de la representación observada evidencia la importancia de la identificación del espacio, mientras que el interés del *ocularizador* se centra en el personaje que lo atraviesa, aquí sustituimos dicha fórmula por su tipo nominal:

(Representación [planos 1 y 3]) > (((IR < > Cc [atuendo]) < > Cs) + S-c [angulación])

-Entre los planos 3 y 4 se produce una elipsis. Salvador aparece ya sentado, en pleno diálogo. Se han omitido la llegada al despacho, los saludos, las fórmulas de cortesía, etc. El aviso recibido por Salvador y las funciones de representación, fisonómica y ocularización referidas al Padre Rector propician el salto evidenciado por el montaje. Función de *elipsis*:

S-c [montaje] < > Configuración

-A partir del plano 4 se desarrolla la acción de diálogo que se configura como un acto de lenguaje, una situación de interacción que puede definirse como la entrevista del Rector del seminario con uno de sus discípulos, cuya finalidad es asignar un destino laboral al joven, dada su desorientación vocacional. En la significación de este sentido están implicadas todas las semias concurrentes, las cuales se relacionan entre sí de forma interdependiente, para articular la función de *representación* del acto de entrevista: la imagen de los personajes (IP), ya identificados y caracterizados por el lenguaje verbal, los atuendos, la fisonomía y, en el caso de Salvador, por la tonsura de novicio; la imagen representacional (IR), que actualiza los movimientos y, junto a la imagen de los símbolos religiosos (IS), el sentido espacial del despacho del Padre Rector; los sonidos del ambiente (SR) que mantienen la ubicación de la estancia en el edificio religioso presentado al principio; la relación proxémica (Px) entre los personajes, separados por la mesa de despacho que pertenece al Rector, pero que solo

transmite la preeminencia de este por la posesión del espacio y, tal vez, por el fondo abierto de la ventana frente al más oscuro de la librería tras el seminarista; el lenguaje verbal de las palabras que intercambian (LVO); los ademanes que acompañan esas palabras y son coherentes con la conversación que mantienen y con el sacerdocio que profesan, así como los gestos de atención, preocupación o seriedad que componen sus rostros cuando escuchan al otro (Cs); y la fórmula de planificación, campo/contracampo, basada en el eje de sus miradas, que construye sendas ocularizaciones alternadas (S-c).

IP < > IR < > IS < > SR < > Px < > LVO < > Cs < > S-c [montaje]

-Naturalmente, en el seno del macroenunciado del acto de diálogo se establecen otras funciones que tienen efectos concretos en la significación del texto. La primera pregunta del discípulo y la contestación del Padre Rector (LVO) informan de que los novicios, y entre ellos Salvador, fueron enviados a la guerra por la propia institución del seminario, que consideraba el conflicto como una cruzada. Función de **información**:

LVO + Configuración

-En determinados momentos (planos 8 y 12) Salvador se inclina sobre la mesa, acercándose a su interlocutor, variando así la relación proxémica entre ambos, lo que muestra, por un lado, la osadía del joven, y por otro, cierta familiaridad con el Padre Rector. La función resultante de la unión de imagen de personajes (IP), imagen representacional (IR) y proxémica (Px) tiene efectos en la caracterización de Salvador, pues lo **califica** de osado, y es **indicativa** de la relación entre los personajes.

IP < > IR < > Px

-En su intervención del plano 10, Salvador deja claro que, a pesar de su consternación por lo vivido en la guerra, su ideología sigue siendo la que defendió en la contienda. El conocimiento pragmático del espectador sobre la Guerra Civil española identifica esos ideales con el nacional-catolicismo vencedor. He aquí el procedimiento de construcción del personaje por lo que él mismo dice. Por ello formulamos la correspondiente función de **calificación** por la unión de la imagen del personaje (IP) y sus palabras (LVO):

IP < > LVO

-Salvador cuenta su experiencia durante la guerra a través del lenguaje verbal. Al hablar expresa una emoción de dolor. La entonación de sus palabras cumple la función expresiva o emotiva del lenguaje. El lenguaje verbal oral (LVO) completa la función de **información** sobre las horribles vivencias de Salvador.

LVO + Configuración

-Los gestos de Salvador (IP < > Cs) mientras habla expresan el sufrimiento que le produce recordar lo que cuentan sus palabras (LVO). El sentido de sufrimiento de los gestos viene anclado por el lenguaje verbal. Función **indicativa**:

(IP < > Cs) > LVO

-Las locuciones del Padre Rector justifican la guerra y la participación en ella de hombres de religión. Sus palabras (LVO) muestran su ideología fascista no exenta de fanatismo religioso. Función de **calificación** que caracteriza al personaje por lo que dice:

IP < > LVO

-A partir de plano 19 la escala de los encuadres cambia, de planos medios que se ajustan a la interacción de los personajes en el despacho, a primeros planos que acercan el punto de vista (i.e. espectador modelo) a la zona proxémica de las confidencias. Solo se volverá a la escala anterior cuando sea necesario un encuadre más amplio para mostrar la acción correspondiente. La planificación del diálogo utiliza únicamente estas dos escalas, lo que hace más evidente la oposición entre ellas y, por tanto, el sentido proxémico de los primeros planos. El s-código de la escala de planos (S-c) participa en función de *lectoproxémica* con la imagen de los personajes (IP) acercando el punto de vista para abundar en el tono de confesión que toma el diálogo:

S-c [escala] < > IP

-El Padre Rector pregunta a Salvador si mantiene su vocación (plano 27). El suspiro (RV) y los gestos (Cs) del joven, su silencio y sus palabras (LVO), dejan al descubierto sus dudas vocacionales. Las distintas semias forman función *indicativa* de las dudas del personaje, lo que añade otra marca en su caracterización, que podríamos definir como ‘desorientación’, si tenemos en cuenta las palabras posteriores del Padre Rector (“Estás confuso”).

LVO + RV + Cs + {silencio}

-En los planos 30 y 31, hay función de *representación* de la acción de sacar la pistola por parte de Salvador. La imagen de personaje (IP) y la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR) se asocian de forma interdependiente. Hasta ahora se había informado de la participación en la guerra del joven, pero la pistola da a entender que su cometido en la contienda no era el auxilio moral del sacerdocio, sino la lucha activa, como confirman sus palabras posteriores.

IP < > IR < > SR

-Una función similar a la anterior se conforma para *representar* el desarme y la recogida de la pistola por el Padre Rector mientras habla (plano 33).

IP < > IR < > SR

-Una pistola es un elemento extraño entre sacerdotes. Salvador la ha usado en la guerra santa a la le enviaron desde el seminario. Pero la naturalidad con que el Padre Rector desmonta el arma y le quita las balas, mientras sigue hablando, aumenta el efecto de extrañamiento y activa la interpretación de un sentido connotativo: la *antítesis* entre la profesión del personaje y el gansterismo que muestra. Función de *connotación*:

(IP < > IR < > SR) < > {personaje sacerdote} : antítesis

-Función de *representación* del ofrecimiento y aceptación del caramelo (plano 35). Interdependencia entre imagen de personajes (IP), y la imagen y los sonidos representacionales (IP, SR).

IP < > IR < > SR

-Al final del diálogo (plano 43), el Padre Rector toma el auricular del teléfono, explica que va a destinar a Salvador a un colegio y marca. El espectador infiere, por las palabras del personaje, que la llamada tiene que ver con el destino. Así pues, la representación de la acción de comenzar a telefonar y el lenguaje verbal se unen en función *indicativa* de la finalidad de la entrevista. La acción se articula de forma similar a la representación del desarme de la pistola (plano 33), por el concurso de imagen de personaje (IP) e imagen y sonido representacionales (IR y SR). Mientras, el lenguaje

verbal (LVO) fija el sentido de la indicación. Las correspondientes funciones de representación y anclaje quedan subsumidas en esta única función:

$$(IP < > IR < > SR) > LVO$$

-Además, el lenguaje verbal de la función anterior completa, en la configuración, una función de **información** sobre el destino de Salvador: un colegio.

LVO + Configuración

-Al enunciado del diálogo, interpretable como un acto de entrevista con una finalidad concreta, se superpone la lectura connotativa que alude a un acto de confesión eclesial. Los elementos de contenido que se asocian en esta función **connotativa** son: la condición sacerdotal del Padre Rector, la situación proxémica de cercanía que proporciona el espacio y su religiosidad, las menciones del pecado, las confidencias de Salvador, la intimidad articulada por los encuadres de gran escala, las referencias a la Biblia, y los gestos de contrición (sobre todo en el plano 38). No falta la metáfora de la absolución, que llega con la promesa de que Jesucristo y el Rector se ocuparán de los pecados y problemas de Salvador; ni la comunión posterior, finalidad de la confesión, que toma cuerpo en el caramelo ofrecido. Las mismas semillas que participaban en interdependencia en el sentido recto, forman ahora la constelación alusiva y metafórica. Es decir, la acumulación de los significantes que vehiculan los contenidos mencionados trasciende la denotación y activa la lectura connotativa. Como vemos, la construcción retórica se compone de acumulación, alusión y metáfora. Sin embargo, en la fórmula identificamos solo la figura retórica de la *alusión* pues es el fin último de la función connotativa.

$$IP + IR + IS + SR + Px + LVO + Cs + S-c \text{ [montaje]} : \text{alusión}$$

Efectos semántico-narrativos.-

-Función situacional:

Ubicación espacio-temporal de la historia por el lenguaje verbal escrito del rótulo sobreimpreso. El código estructurado y arbitrario de la lengua demuestra su eficiencia en la significación.

-Diálogo:

-El diálogo sirve a la caracterización del personaje de Salvador: seminarista, diácono, marcado por la guerra en la que ha participado, de ideología afecta al régimen franquista, osado, desorientado y con dudas vocacionales.

-La entrevista constituye un elemento clave en el planteamiento del relato, como causa de los acontecimientos posteriores de la historia. El acto de entrevista tiene la finalidad de asignar a Salvador el destino donde conocerá a Elena.

-A nivel connotativo aporta el sentido de la confesión y absolución de Salvador. La connotación parte de la condición eclesial del espacio y los personajes, los gestos cinésicos y la interacción lingüística en proximidad.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información cultural:

-La función situacional apela a la información pragmática del espectador. Sus conocimientos sobre la Historia de España y su Guerra Civil determinan el nivel de interpretación del diálogo. De esos conocimientos depende la comprensión de la calificación de la guerra como cruzada, la participación del sacerdocio y la ideología de los personajes. En un nivel más específico, dado que la acción se sitúa un año después de concluida la contienda, que Salvador confiesa haber fusilado gente, y que durante el diálogo entrega su pistola, cabe interpretar que el joven ha participado en la represión posbélica.

-Por otra parte, para comprender la alusión global al acto de confesión religiosa, es necesario cierto conocimiento de la religión católica.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (14)

Calificación:

- IP <> IR <> Px = *los acercamientos de Salvador muestran su osadía*
- IP <> LVO = *según sus palabras, la ideología de Salvador es la del bando vencedor en la Guerra Civil*
- IP <> LVO = *las palabras belicistas del Padre Rector le califican*

Connotación:

- (IP <> IR <> SR) <> {personaje sacerdote} : antítesis = *el Padre Rector, a pesar de ser un sacerdote, desmonta un arma con presteza*

Elipsis:

- S-c [montaje] <> Configuración = *elipsis entre la acción de atravesar el patio y el diálogo mostrado*

F. Fisonómica:

- S-c [escala] <> (IR <> Cc [atuendo]) = *presentación reconocible del Padre Rector*

Indicación:

- IP <> IR <> Px = *los acercamientos de Salvador señalan la familiaridad con el Padre Rector*

Lectoproxémica:

- S-c [escala] <> IP = *los primeros planos sitúan el punto de vista en la zona proxémica de las confidencias de los personajes*

Representación:

- IP <> IR <> SR <> Cc [atuendo y espacios] = *Salvador atraviesa el patio del seminario*
- (IR <> Cc [atuendo]) <> Cs = *un sacerdote mayor, que debe ser el Padre Rector, mira preocupado por la ventana*
- IP <> IR <> IS <> SR <> Px <> LVO <> Cs <> S-c [montaje] = *diálogo entre Salvador y el Padre Rector*
- IP <> IR <> SR = *Salvador pone una pistola sobre la mesa*
- IP <> IR <> SR = *El Padre Rector desarma la pistola y la guarda*
- IP <> IR <> SR = *El Padre Rector ofrece un caramelo a Salvador y este lo acepta*

Determinaciones. (4)

Indicación:

- $(IP < > Cs) > LVO$ = los gestos de Salvador indican sufrimiento por lo que cuenta
- $(IP < > IR < > SR) > LVO$ = la disposición de telefonar del Padre Rector mientras habla señala que dar un destino a Salvador es la finalidad de la entrevista

Ocularización:

- (Representación [planos 1 y 3] > $((IR < > Cc \text{ [atuendo]}) < > Cs) + S-c \text{ [angulación]})$ = el sacerdote de la ventana mira a Salvador atravesar el patio

F. Situacional:

- Configuración > LVE = el rótulo especifica el espacio y el tiempo de la historia

Constelaciones. (5)

Connotación:

- $IP + IR + IS + SR + Px + LVO + Cs + S-c \text{ [montaje]}$: alusión = el acto de lenguaje de la entrevista alude a una confesión

Indicación:

- $LVO + RV + Cs + \{\text{silencio}\}$ = Salvador muestra sus dudas vocacionales, su desorientación

Información:

- $LVO + Configuración$ = el primer intercambio de palabras informa de que los novicios fueron enviados a la cruzada de la guerra
- $LVO + Configuración$ = las confidencias de Salvador informan de su participación en la guerra
- $LVO + Configuración$ = el destino de Salvador es dar clase en un colegio

-Tipos de función con más de una clase:

- Connotación: interdependencia y constelación
- Indicación: interdependencia, determinaciones y constelación

Poética.-

-Estrategias:

-La intención del segmento, además de situar espacial y temporalmente la historia, es introducir al personaje de Salvador y colocarlo en posición de influencia sobre los acontecimientos posteriores. El diálogo consigue ese doble propósito:

-Caracteriza al personaje.

-Se configura como un acto de lenguaje que tiene por finalidad asignarle el destino profesional desde el cual provocará el desequilibrio en las vidas de los demás personajes.

-La sencillez de la planificación campo/contracampo, asimilada en la competencia lectora del espectador, resalta las palabras y los gestos de los personajes. La economía de escalas potencia el sentido lectoproxémico de los encuadres cercanos.

-Retórica:

A nivel narrativo, la lectura denotativa del diálogo es fundamental, pero el texto además ofrece, superpuesto, el sentido connotado de 'la confesión sacerdotal con absolución', el cual incide en la percepción moral negativa del personaje y la institución eclesiástica a la que pertenece.

Proceso textual.-

-Progresión:

-El segmento tiene dos partes diferenciadas, pero mantiene la unidad en la progresión por la manera en que se articula la función de elipsis.

-Por su parte, el diálogo y la combinación de montaje utilizada son fuertemente cohesivos.

-La función situacional imprime coherencia al diálogo. Este acto de lenguaje puede darse en la España de posguerra.

-S-códigos:

En la configuración plano/contraplano del diálogo va implícita ocularización interna mutua y alternada. Los dos tipos de escala empleados presentan eficazmente la situación: los planos medios se ajustan a la relación proxémica del acto de lenguaje de despacho; los primeros planos subrayan las confidencias.

Los s-códigos directamente implicados en funciones de significación son:

-Angulación:

-Ocularización del Padre Rector en el claustro

-Escala:

-Función fisonómica del Padre Rector

-Función de lectoproxémica

-Montaje (i.e. combinación)

-Ocularización en el claustro

-Elipsis

-Representación en campo/contracampo

-Sistema:

-Situación espacio-temporal de la historia.

-Personaje de Salvador perfilado.

4.1.20.-**Los olvidados (1950)** de Luis Buñuel.
(Ensoñación)

El Jaibo, un adolescente, escapa de la correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Junto con Pedro y otro niño, trata de asaltar a Don Carmelo [un ciego amargado, santero y mendigo]. Días después, el Jaibo mata en presencia de Pedro al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran a la correccional. A partir de este incidente, los destinos de Pedro y de El Jaibo estarán trágicamente unidos.

(Maza, 1996, sección Películas del cine mexicano)

Descripción semiológica.-

Pedro vuelve a casa de su Madre en la noche.

00: 27: 16 / 00: 31: 01

Plano 1:

Plano entero de dos niños durmiendo en una cama, con *panorámica* hasta otra cama donde duerme la Madre de Pedro y otro de sus hermanos pequeños, y *travelling* de retroceso a *plano general* del cuarto común de la casa, en la penumbra de la noche. Pedro entra por la derecha y atraviesa la habitación descalzo y con sigilo, *panorámica* de seguimiento, hasta un camastro vacío situado a la izquierda donde se acuesta a dormir.

ENCADENADO

-Imagen:

- Imagen de personajes (IP): Madre; Pedro
- Imagen contextualizada de actantes (Iact): hermanos pequeños de Pedro
- Imagen contextualizada del espacio (IE): cuarto común en la casa de la Madre
- Imagen representacional (IR): situación; movimientos de Pedro
- Cinésica (Cs): movimientos sigilosos de Pedro

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): leves ruidos provocados por Pedro

Plano 2:

Plano entero de Pedro durmiendo en el camastro. Surge una melodía repetitiva de flauta dulce. Se oye el cacarear de gallinas. La imagen del personaje se desdobra: en sobreimpresión de su figura tendida, otra imagen de él se despierta y mira con gesto de asombro hacia la derecha.

-Imagen:

- Imagen de personaje (IP), duplicada
- Imagen representacional (IR): situación durmiente; incorporación
- Cinésica (Cs): gesto de asombro del personaje
- Imagen contextualizada del espacio (IE): cuarto común

-Música:

- Melodía repetitiva de expresión hipnótica, a cargo de flauta dulce y toques de percusión metálica, presente en toda la escena onírica

-Sonidos:

-Sonido convencionalizado (SC): cacareos de gallinas

Plano 3:

Plano general ralentizado de una gallina blanca descendiendo en vuelo, ante la mirada de Pedro, en *plano medio* de espaldas, a la izquierda, sentado en la cama.

-Imagen:

-IP, IE

-IR: vuelo descendente de la gallina

-S-códigos:

-S-c [velocidad]: ralentización de la velocidad de la imagen

-S-c [composición]: encuadre conativo: personaje de espaldas, frente al objeto que mira (cf. 3.4.7.)

-Música

-Sonidos:

-SC: cacareos

Plano 4:

Plano medio ralentizado de la Madre incorporándose en la cama con una leve sonrisa.

-Imagen:

-IP: Madre

-IR: incorporación; cama; oscuridad

-Cs: sonrisa

-S-c [velocidad]: ralentización

-Música

-Sonidos:

-SC: cacareos

Plano 5:

Plano americano ralentizado de Pedro agachándose bajo el camastro, con la Madre durmiendo en su cama, al fondo.

-Imagen: IP, IR, IE, S-c [velocidad]

-Música

-Sonidos:

-SC: cacareos

Plano 6:

Plano medio ralentizado de Pedro mirando asustado debajo de la cama, donde yace muerto, ensangrentado, con los ojos cerrados y los brazos sobre el pecho, pero riendo y moviendo la cabeza hacia los lados, Julián, el chico que ha matado El Jaibo. Un montón de plumas blancas descienden en primer término hasta el suelo. Pedro se incorpora

-Imagen:

-IP, IR, S-c [velocidad]

- Cinésica (Cs): gesto de temor de Pedro; posición mortuoria de Julián
- Música
- Sonidos: SC: cacareos

Plano 7:

Plano medio ralentizado de la Madre (=plano 4) incorporada en su cama y sonriendo entre las sombras. Se oye su voz asincrónica con su imagen: “Pedro. Oye, hijo, ¿qué haces?”

- Imagen:
 - IP, IR, S-c [velocidad]
 - Cinésica (Cs): sonrisa
- Voz:
 - Voz contextualizada de personaje (VP): voz de la Madre
 - Lenguaje verbal oral (LVO): llamada y pregunta a Pedro

- Música
- Sonidos: SC: cacareos

Plano 8:

Plano general ralentizado del cuarto: Pedro vuelve a subir a su camastro en primer término, mientras la Madre se levanta y se le acerca, con una gran camisón blanco que parece una túnica y el pelo suelto, pisando sobre la cama donde duermen sus hijos pequeños, como una Virgen de Murillo sobre nubes y querubines (cf. figuras 43 y 44). Se extinguen los cacareos. La Madre se sienta junto a Pedro, incorporado en su camastro (*plano medio*), y hablan, pero sus voces no están sincronizadas con sus imágenes:

Madre: “Óyeme mi hijito: tú eres bueno, ¿por qué hiciste eso?”
 Pedro: “Yo no hice nada. Fue El Jaibo. Yo no más lo vi”

- Imagen:
 - IP, IR, IE, S-c [velocidad]
 - Iconografía (Ic): aspecto de Virgen Inmaculada de la Madre
- Voz:
 - Voz contextualizada de personaje (VP): voces de los personajes
 - Lenguaje verbal oral (LVO): diálogo

- Música
- Sonidos: SC: cacareos

Plano 9:

Primer plano ralentizado de Pedro, recostado en la cama mientras su voz asíncrona prosigue: “Yo quisiera estar siempre con usted. Pero usted no me quiere”.

- Imagen: IP, IR, S-c [velocidad]
- Voz: VP, LVO
- Música

Plano 10:

Plano medio ralentizado de la Madre extendiendo sus manos al frente y poniéndolas en primer término. Mientras su voz asíncrona replica: “Es que estoy tan cansada. Mira como tengo mis manos de tanto lavar”.

-Imagen: IP, IR, S-c [velocidad]

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 11:

Plano medio ralentizado de Pedro que se incorpora y se abraza con la Madre sentada en el camastro. Siguen el diálogo con sus voces asíncronas:

Pedro: “¿Por qué nunca me besa? Mamá, ahora sí voy a portarme bien. Buscaré trabajo y usted podrá descansar”

Madre: “Sí, hijito”

La Madre besa a Pedro en la frente mientras lo abraza, lo recuesta en el camastro, se levanta y se vuelve hacia su cama (*travelling* de retroceso a *plano entero*). Comienza a sonar viento.

-Imagen:

-IP, IR, S-c [velocidad]

-Cinésica (Cs) y proxémica (Px): abrazo y beso

-Voz: VP, LVO

-Música

-Sonido:

-Sonido convencionalizado (SC): viento

Plano 12:

Primer plano ralentizado de Pedro incorporándose y llamando con voz asíncrona: “¡Mamá!”

-Imagen: IP, IR, S-c [velocidad]

-Voz: VP, LVO

-Música

-Sonido:

-SC: viento

Plano 13:

Plano medio ralentizado de la Madre llegando a su cama, con Pedro en su camastro a su espalda y al fondo. La voz asíncrona de Pedro pregunta: “Mamá: ¿por qué no me dio carne la otra noche?”. La Madre comienza a volverse.

-Imagen: IP, IR, IE, S-c [velocidad]

-Voz: VP, LVO

-Música

-Sonido: SC

Plano 14:

Plano americano ralentizado de la Madre volviéndose con una gran pieza de carne en las manos, sonriendo y avanzando hacia la posición de Pedro hasta *primer plano*. Se oye un trueno, un relámpago ilumina la estancia y el viento arrecia.

-Imagen: IP, Cs, IR, IE, S-c [velocidad]

-Música

-Sonido:

-SC: viento y trueno (tormenta)

Plano 15:

Plano general ralentizado del cuarto: la Madre llega con la pieza de carne hasta Pedro, incorporado en la cama y con las manos abiertas hasta coger la ofrenda. La tormenta parece estar dentro, pues el pelo de la mujer y las cortinas se mueven con el viento.

-Imagen: IP, IR, IE, S-c [velocidad]

-Música

-Sonidos:

-SC: tormenta

Plano 16:

Plano detalle ralentizado de un brazo con la mano abierta que emerge de debajo del camastro, junto al camión de la mujer. Cuando llega a su cénit, la mano se tensa como una garra y el brazo se inclina hacia la situación de Pedro.

-Imagen: IR, IE, S-c [velocidad]

-Música

-Sonidos:

-SC: tormenta

Plano 17:

Plano general ralentizado del cuarto (=plano 15): el brazo es de El Jaibo que sale de debajo de la cama y forcejea con Pedro para quitarle la carne. La Madre, con el pelo al viento, mira y se vuelve hacia su cama. La voz asíncrona de Pedro grita: “¡Dámela, es mía, es solo para mí!” El Jaibo se hace por fin con la carne, cuando un relámpago ilumina la habitación a la par que se oye el estruendo de un trueno. Por fin, El Jaibo se esconde bajo la cama, la Madre llega hasta su cama y Pedro se echa sobre la almohada llorando. La música parece concluir entre el estruendo de la tormenta.

ENCADENADO

-Imagen:

-IP, IR, IE, S-c [velocidad]

-Cinésica (Cs): gesto final de llanto de Pedro

-Voz: VP, LVO

-Música:

-Fraseo conclusivo

-Sonidos:

-SC: tormenta

Plano 18:

Plano americano de Pedro despertando en su camastro con las manos en la cara, incorporándose y mirando a su alrededor. *Panorámica* y *travelling* de alejamiento a *plano general* (con Pedro en primer término) que deja ver la habitación llena de camas donde duerme su familia. Vuelve a echarse a dormir y se cubre con la manta.

FUNDIDO

-Imagen: IP, Iact, IR, IE, Cs

-Sonidos:

-SR: leves ruidos provocados por los movimientos del personaje

Análisis semiótico de la configuración.-

-Los movimientos de encuadre del plano 1 permiten mostrar el espacio reconocible donde vive la familia de Pedro y a su Madre y hermanos durmiendo durante la noche. Las imágenes contextualizadas del espacio (IE), personaje (Madre: IP) y actantes (niños: Iact) se relacionan con la imagen representacional (IR) de la situación de durmientes y de la oscuridad nocturna, en función de **representación**. En esta función cabe incluir el s-código de los movimientos (S-c), porque facilita la actualización y procura un efecto **situacional**. Es decir, la misma función representa el acontecimiento y sitúa la acción en un escenario concreto.

IP < > Iact < > IR < > IE < > S-c [movimientos]

-En este escenario fijado (IE), aparece Pedro (IP), con movimientos que denotan sigilo (Cs), atravesando la habitación con los zapatos en la mano hasta echarse a dormir en un camastro (IR), y haciendo el menor ruido posible (SR). Función de **representación**:

IP < > Cs < > IR < > SR < > IE

-El encadenado entre los planos 1 y 2 (S-c [transiciones]) señala una elipsis temporal, pues enlaza imágenes de Pedro durmiendo en distinta posición. Función de **elipsis**. Pero además, participa, junto al encadenado entre los planos 17 y 18, en una función de **puntuación** cuyo efecto es limitar la secuencia onírica que actualiza el sueño de Pedro. El primer encadenado *adentra* el discurso en el sueño, el segundo lo devuelve a la *realidad*.

S-c [transiciones] < > Configuración

S-c < > S-c [transiciones]

-En el plano 2 comienza la secuencia que actualiza el sueño de Pedro. El desdoblamiento por sobreimpresión de la imagen del personaje (IP < > IP) y la imagen representacional (IR) del despertar e incorporación de una de ellas (mientras la otra permanece en actitud durmiente) lo señalan como sujeto que comienza a soñar. Función **indicativa**:

(IP < > IP) < > IR

-Además de la indicación del sujeto que sueña, varios elementos se suman en función **indicativa** del carácter onírico de la secuencia a lo largo de la misma: la ralentización de las imágenes (S-c [velocidad]); la melodía hipnótica que se desarrolla en continua reiteración (M); los sonidos convencionalizados (cacareos, tormenta: SC)

que no responden a la presencia lógica de sus fuentes (en el caso de los cacareos, aunque se presenta una gallina y hay un gallinero en el exterior, estos cacareos son múltiples y extraños en la noche); y el asincronismo entre imagen y voz en los diálogos (que representamos como la interdependencia entre imagen representacional y voz de personajes (IR < > VP). Así mismo, se asocian a la fantasía del sueño: la imposibilidad natural de algunas acciones mostradas, como el vuelo de una gallina o el movimiento de un muerto; la amabilidad de la Madre, contraria a la relación mostrada anteriormente con su hijo; y la presencia de ciertos elementos simbólicos.

((IP < > IP) < > IR) + S-c [velocidad] + M + SC + (IR < > VP [asincronía])

-Durante la secuencia onírica se muestran distintas acciones con el denominador común de la ralentización de la imagen que, en conjunción con otros elementos, indica su carácter irreal y soñado. Esas acciones se representan por sendas funciones que se van integrando en la configuración con otras funciones que vehiculan nuevos efectos. En los planos 2 y 3, la imagen de personaje (IP), la cinésica (Cs) y la imagen representacional (IR) componen la primera de esas funciones de **representación**: ‘Pedro se incorpora asombrado para ver descender en vuelo una gallina’.

IP < > Cs < > IR

-El sentido de la representación anterior queda reforzado por la función de **ocularización** articulada en los mismos planos 2 y 3. El gesto de mirada asombrada de Pedro (IP < > Cs) en el plano 2 se relaciona con el encuadre siguiente, cuya composición (S-c) lo muestra mirando a la gallina que vuela desde una perspectiva similar al punto de vista (i.e. espectador modelo).

(IP < > Cs) + S-c [composición]

-En el plano 4, la imagen de personaje (IP), la cinésica (Cs) y la imagen representacional (IR) articulan la función de **representación** del despertar sonriente y la incorporación de la Madre de la cama, como parte del sueño de Pedro. Dentro de esta representación, hay que destacar la función **indicativa** originada por el gesto sonriente del personaje (IP < > Cs). La Madre se ha conducido en el texto como una persona agobiada, cansada y amargada por la miseria en que vive con su familia, y hacia Pedro ha mostrado una actitud hostil por su holgazanería. Esta indicación de contento destaca por el contraste con su semblante anterior. La alegría y la amabilidad que muestra este personaje en la secuencia abundan en la *irrealidad* onírica, forman parte de los deseos soñados por Pedro.

IP < > Cs < > IR

IP < > Cs

-La presencia en situación extraña de gallinas, como imagen representacional de un espécimen en vuelo (IR), en el plano 3, y como sonidos convencionalizados de un grupo ausente (SC), hasta plano 8, activa la lectura connotativa de su actualización. En el acervo popular, la gallina se asocia con la cobardía, pero en la tradición cristiana la gallina es *símbolo* de la maternidad protectora. Función **connotativa**:

IR + SC : símbolo

-En el plano 5, imagen de personajes (IP), representacional (IR) y del espacio (IE) se asocian en función de **representación**: ‘Pedro se inclina bajo el camastro en el cuarto común, con la Madre durmiendo en una cama al fondo’. La configuración permite identificar sin error el lugar de esta acción soñada. Hasta ahora, las

representaciones oníricas han mostrado el espacio de forma parcial, aunque pudiera ser reconocible. Este encuadre, por su información general, viene a identificar definitivamente el espacio soñado con el *real*. Otro aspecto reseñable de este encuadre es su deliberada falta de cohesión en la continuidad con el anterior (la Madre que en el plano 4 se ha incorporado en su cama, permanece, en este, echada y dormida), lo cual abunda en el carácter onírico de la secuencia.

IP < > IR < > IE

-En el plano 6, imagen de personajes (IP), cinésica (Cs) e imagen representacional (IR) entran en función para **representar** (dentro del sueño) a Pedro mirando asustado bajo el camastro a Julián, muerto, ensangrentado y riendo, mientras plumas blancas descienden hasta el suelo. El gesto de Pedro señala su miedo, mientras la posición de Julián, tendido con los brazos cruzados sobre el pecho recuerda su condición de cadáver.

IP < > Cs < > IR

-La representación anterior remite a la escena del asesinato de Julián presenciado por Pedro. Así mismo, la situación recuerda una secuencia que muestra cómo Don Carmelo, el ciego santero y mendigo, para curar los dolores de una mujer, tiene atada bajo su cama una paloma que, supuestamente, atraerá y recibirá en ella los males que la aquejan, de modo que cuando la paloma muera, la enferma sanará. Bajo la cama de Pedro no hay receptáculo de sus males, sino el propio objeto de sus miedos. Pedro no tiene conocimiento de la secuencia aludida, pero sí el espectador. Las plumas que caen delante de la escena soñada, con independencia de su posible sentido simbólico, traen a la memoria el ave de santería. Función **deíctica** o deixis:

(IP < > Cs < > IR) > Configuración [escenas anteriores]

-Entre los planos 7 y 11 se representa el acercamiento de la Madre a Pedro y la situación de diálogo con muestras de cariño maternofilial que se establece entre ellos. En la correspondiente función de **representación** de estas acciones soñadas intervienen: imagen de personajes (IP); gestos cinésicos de contento y cariño, así como aproximación íntima (sonrisa de la Madre, abrazo y beso: Cs, Px); imagen representacional de movimientos (IR); imagen del espacio (IE) que mantiene la acción soñada en el cuarto común; lenguaje verbal oral del diálogo (LVO); y voz de personajes (VP), asincrónica pero reconocible. La representación continúa la acción del despertar de la Madre (plano 4) anticipada por la ilógica disposición onírica. Por ello, consideramos que los elementos cinésicos de esta función prolongan el sentido de la amabilidad de la Madre, soñada e inusual, indicada dentro de esa representación anterior.

IP < > Cs < > Px < > IR < > IE < > VP < > LVO

-Dentro de la función anterior, el acercamiento de la Madre en el plano 8 incorpora elementos iconográficos de la representación de la Virgen (figuras 43 y 44). Se establece así una *alusión* connotada a la Madre de Dios, ejemplo supremo de la maternidad. La correspondiente función **connotativa** se articula como la constelación entre la representación del movimiento (IP < > IR) y la iconografía (Ic).

(IP < > IR) + Ic : alusión

-La interacción onírica entre Pedro y su Madre (representación entre los planos 7 y 11) remite a la secuencia en que ella se muestra hostil cuando él acude a casa, le

reprocha su holgazanería y se queja por lo mucho que tiene que trabajar para mantener a sus hijos pequeños sin ninguna ayuda de su parte. La indicación de amabilidad subsumida en la representación de la escena soñada contrasta con la hostilidad mostrada en la escena crónica anterior. Así mismo, el diálogo versa sobre la falta de cariño que siente Pedro, sobre la fatiga de la madre y sobre las intenciones del chico de encontrar trabajo y ayudar. Función *deíctica*:

(IP < > Cs < > Px < > IR < > IE < > VP < > LVO) > Configuración [secuencia anterior]

-El lenguaje verbal oral del diálogo soñado (LVO) también remite al asesinato de Julián. La Madre pregunta “por qué hiciste eso” y Pedro declara su inocencia. Hablan del asesinato cometido por El Jaibo, el asunto que preocupa a Pedro porque le ha convertido en cómplice involuntario de un crimen: función *deíctica*. Por otro lado, a pesar de su cualidad onírica, el lenguaje verbal del diálogo aporta cierta información, que el desarrollo del filme confirmará. Se trata de la intención de Pedro de buscar trabajo para ayudar a su Madre, lo que cumplirá entrando de aprendiz en una cuchillería: función de *información*.

LVO > Configuración [asesinato]

LVO + Configuración

-Desde el final del plano 11 y hasta el plano 15, se actualiza un nuevo enunciado de sentido onírico, a partir de la función de *representación* en la que intervienen: imagen de personajes (IP), cinésica (Cs), imagen representacional (IR), imagen del espacio (IE), voz de personaje (VP), lenguaje verbal oral (LVO) y sonidos convencionalizados (SC). Una vez que ha acostado a su hijo, la Madre vuelve a su cama, pero Pedro se incorpora de nuevo, la llama con voz asíncrona y pregunta por la negación de la carne de la noche anterior; ella se vuelve sonriendo con un gran trozo de carne que ha aparecido en sus manos y se lo lleva; mientras, una tormenta de viento, relámpagos y truenos ha ido creciendo hasta invadir el espacio de la estancia. La cualidad onírica de la representación se acrecienta con la aparición por ensalmo de la carne y el desencadenamiento de la tormenta (a través de sonidos convencionalizados de viento y truenos e imagen representacional de relámpagos).

IP < > Cs < > IR < > SC < > IE < > VP < > LVO

-De nuevo se establece una conexión entre el sueño de Pedro y un momento anterior del filme. La representación anterior remite a la secuencia en que Pedro es recibido con hostilidad por su Madre cuando vuelve a casa. En concreto, al hecho de que ella repartiera los exigüos trozos de carne que había traído entre los niños pequeños, negando una parte a Pedro (que tiene que robarla y salir huyendo). Función *deíctica*:

(IP < > Cs < > IR < > SC < > IE < > VP < > LVO) > Configuración [anterior]

-Sobre la representación del sueño de la carne negada y ahora ofrecida en la tormenta de la estancia (final plano 11 a plano 15) se establecen dos sentidos connotados mediante *hipérbole* y *símbolo*, en sendas funciones *connotativas*. El trozo de carne que ofrece la Madre en el sueño es desmesurado, sobre todo en comparación con los repartidos en la secuencia crónica de referencia. La construcción hiperbólica parece resaltar la generosidad de la Madre, en los sueños (y deseos) de Pedro. Por su parte, la representación de la tormenta (IR < > SC) dentro de un espacio interior (IE) invita a la interpretación connotativa. En muchas culturas, la tormenta es símbolo de la

cólera divina. Aquí aporta un claro sentido funesto que se mantiene y se incrementa hasta el final del sueño.

IP <> Cs <> IR : hipérbole
IR <> SC <> IE : símbolo

-En el plano 16, surge un brazo de debajo del camastro y su mano se tensa como una garra. En la correspondiente función de **representación** participan: la imagen representacional (IR) del miembro humano y sus movimientos; y la imagen contextualizada de los objetos del espacio (camastro y camisón: IE) que sitúan la acción soñada junto a los personajes de Pedro y la Madre.

IR <> IE

-El plano 17 muestra la disputa entre Pedro y El Jaibo por el trozo de carne, mientras la Madre se vuelve a su cama, y el resultado de la lucha (El Jaibo se hace con la carne y se esconde mientras Pedro se tira llorando en el camastro). Entran en función de **representación** onírica: la imagen de los personajes (IP); la imagen representacional de los movimientos (IR); la imagen contextualizada del espacio y el objeto carne (IE); el lenguaje verbal oral de la exclamación de Pedro (LVO); su voz asíncrona (VP); y la cinésica del gesto de llanto final de Pedro (Cs). La cohesión espacial entre el encuadre anterior y este permite asociar el brazo surgido de debajo del camastro con el personaje de El Jaibo.

IP <> Cs <> IR <> IE <> VP <> LVO

-En el momento en que El Jaibo gana la disputa por la pieza de carne, un relámpago ilumina el espacio y un trueno copa el espacio sonoro. La imagen del relámpago (IR) y el sonido del trueno (SC) que representan la tormenta subrayan el momento culminante de la representación de la lucha. Imagen de personajes (IP), representacional (IR) y de objeto carne (IE) construyen ese momento concreto. Función de **subrayado**.

(IP <> IR <> IE) + (IR <> SC)

-La representación de la disputa por la carne y su resultado (plano 17), subrayada en su momento culminante por la tormenta, se convierte en una **metáfora** de contenido premonitorio. El carácter onírico de la acción y la imposibilidad de su conexión clara y directa con segmentos previos de texto (a diferencia de las otras acciones soñadas) activan la lectura connotada. El Jaibo es el asesino responsable de la situación de miedo que vive Pedro porque lo ha involucrado en el crimen. Que le robe la carne forma parte de la pesadilla en que se ha convertido el sueño y puede significar, de forma figurada, que le quita la tranquilidad y la libertad. Pero la connotación va más allá, pues anticipa el desarrollo del relato. El Jaibo tendrá relaciones sexuales con la Madre de Pedro; lo involucrará también en el robo de un cuchillo que él mismo comete en la cuchillería donde trabaja Pedro, lo que hace que este pierda el trabajo; y, en el esclarecimiento del robo, la mujer no creerá en la inocencia de su hijo. Estaríamos ante una metáfora premonitoria cuyo sentido podría ser: 'El Jaibo robará el cariño y la confianza de su Madre a Pedro'. Función **connotativa**:

(Representación [disputa]) + (Subrayado [culmen]) : metáfora

-Tras la disputa por la carne (plano 17), la tormenta llega a su cénit a nivel sonoro y cesa, mientras la melodía repetitiva desarrolla una variación conclusiva. La música (M) y la suspensión de los sonidos convencionalizados de la tormenta (truenos y

viento: SC) se unen al encadenado que funde las imágenes (S-c [transiciones]) en función de **puntuación** que señala el final del discurso onírico. Hay que recordar que la transición se relaciona con el encadenado entre los planos 1 y 2 para señalar los límites de la secuencia soñada.

M + SC [suspensión] + S-c [transiciones]

-Si las puntuaciones señalan, a nivel del discurso, los límites del sueño, la representación del plano 18 señala la vuelta a la *realidad*, a nivel de contenido. Entran en función imagen de personajes (IP), de actantes (hermanos pequeños: Iact), representacional (IR), del espacio (IE), cinésica (gesto de mirar: Cs), así como los sonidos provocados por los movimientos de Pedro en su camastro (SR), y los movimientos de encuadre (S-c) que permiten situar la acción en el espacio reconocible. La función tiene un doble efecto: **representación** de las acciones y el espacio, e **indicación** de la vuelta a la realidad tras el sueño. Varios elementos contribuyen al efecto indicativo: la acción de despertar e incorporarse guarda cierto paralelismo con el sueño, pero ahora no hay ralentización ni música hipnótica; los sonidos provocados por la fricción de los movimientos son perceptibles, lo que contribuye al *realismo* de la acción; los movimientos de encuadre cumplen una misión situacional similar al comienzo del segmento y facilitan la exposición del mismo acontecimiento presentado entonces ('la familia de Pedro durmiendo en su cuarto común'); y del desarrollo de las acciones de Pedro (despertar, incorporarse, mirar alrededor, acostarse de nuevo) se infiere que el personaje ha comprendido que su anterior visión era un sueño.

IP <> Cs <> Iact <> IR <> SR <> IE <> S-c [movimientos]

-Por último, el fundido (S-c [transiciones]) sirve de conclusión formal de la secuencia. Función de **puntuación**:

S-c [transiciones] + Configuración

Efectos semántico-narrativos.-

-Secuencia onírica:

-El segmento incorpora la secuencia onírica para expresar aspectos psicológicos del personaje de Pedro (personaje que sueña):

-Sus temores por saberse involucrado en el crimen de El Jaibo, aunque es inocente.

-Su carencia de amor maternal y sus anhelos por obtenerlo.

-Su intención de cambiar y buscar trabajo, provocada por los dos aspectos anteriores.

-El sueño se desarrolla en el mismo espacio en que el personaje que sueña duerme en la secuencia crónica. Los deseos soñados de Pedro giran en torno a ese lugar, la vivienda de su familia, de ahí la identidad espacial. Por ello, la configuración del sueño cuenta con numerosos indicadores del carácter onírico e irreal:

-Ralentización de la imagen representacional.

-Asincronía de las voces.

-Ausencia de sonido representacional.

- Falta de cohesión en la continuidad de los encuadres.
- Representaciones no naturales (cadáver que ríe, gallina que vuela).
- Simbología
- Puntuación que delimita el discurso del sueño.

-Del mismo modo, varios elementos de la representación del despertar de Pedro indican la vuelta a la realidad tras el sueño.

-Se puede dividir el sueño en dos partes:

-En la primera (hasta plano 11) Pedro, aunque siente miedo por su relación con el asesinato de Julián, tiene el anhelado cariño de su Madre.

-En la segunda parte (a partir del final del plano 11) aparece paulatinamente la tormenta y el sueño se vuelve pesadilla con la presencia de El Jaibo.

-Símbolos:

Todo sueño invita al estudio de su simbología en clave de interpretación psicoanalítica. La secuencia analizada pudo concebirse bajo la influencia de las teorías psicológicas de la interpretación de los sueños, pero no concebimos un espectador competente para una lectura que incorpore esa codificación.

La secuencia onírica analizada sirve a la construcción psicológica del personaje y, para ello, se relaciona con momentos anteriores del relato. Por ello, la simbología se entiende como parte de la configuración que integra el segmento onírico en el contexto del filme:

-Las gallinas y la iconografía de la Virgen remiten a la maternidad protectora y amante que Pedro anhela en su madre.

-La tormenta aporta su sentido simbólico funesto cuando el sueño se vuelve pesadilla, porque expresa las relaciones de Pedro con su Madre y con El Jaibo.

-Relaciones contextuales:

La funcionalidad del segmento analizado en el relato estriba en las relaciones de la secuencia onírica con otras partes del texto:

-Cuatro funciones deícticas conectan el sueño de Pedro con elementos de la historia previamente actualizados en el texto. Fundamentalmente son:

- El asesinato de Julián por El Jaibo y presenciado por él.
- La hostilidad de su Madre.

De esta forma, el sueño expresa los temores y deseos del personaje de Pedro y, al mismo tiempo, acrecienta la importancia de los elementos referidos.

El filme quiere mostrar la vida sin expectativas y abocada a la delincuencia de los niños que crecen en los suburbios de las grandes ciudades, “en hogares de miseria, sin higiene ni escuela”, como indica la presentación del filme (voz *over* e imágenes de

París, Londres, Nueva York y México). Las dos grandes preocupaciones de Pedro (el asesinato presenciado y la relación con su Madre) se constituyen en el relato como factores determinantes de su fatal situación y destino. Serán impedimentos sustanciales a su intención de abandonar la vida de golfería y lo mantendrán en el callejón sin salida de la delincuencia, la correccional y la muerte.

-El sentido connotado por la disputa onírica de la carne crea una *prolepsis metafórica*: 'El Jaibo robará el cariño y la confianza de la Madre a Pedro'.

El Jaibo quita la carne a Pedro como parte de su sueño ya convertido en pesadilla. Pero el desarrollo del relato confirmará su sentido premonitorio: El Jaibo se hará con los favores de la Madre, provocará que Pedro sea acusado de un robo que él comete y la Madre no creerá en la inocencia de su hijo.

Toda prolepsis debe ser anclada en momentos posteriores del texto. Aunque en este caso, el desarrollo del relato confirme el sentido connotado, la interpretación como acontecimientos anticipados se antoja extraña. Sin embargo, el espectador sí puede suponer un sentido premonitorio de los problemas que causará El Jaibo. La información contextual sobre este personaje y la falta de conexión de la disputa con alguna parte anterior del texto, al contrario que las demás acciones oníricas, activan la inferencia de la premonición.

Implicaciones pragmáticas.-

-Efecto *perlocutivo*:

La secuencia onírica logra un efecto epatante, por su inclusión en un relato que, hasta el momento, ha mostrado escenas en que prima el naturalismo. Hay que recordar que el filme pretende mostrar una realidad social, y por ello la inclusión del sueño de Pedro, sin restar eficacia al discurso, resulta sorprendente.

-Información paratextual:

El autor es un reconocido cineasta a nivel mundial y una de las principales figuras del surrealismo cinematográfico. Esta información pragmática puede influir en el grado de importancia que el espectador conceda a la secuencia onírica, lo que incidirá en su atención y predisposición interpretativas.

-Información general y cultural:

-La configuración de la secuencia onírica contiene varios elementos que indican su carácter irreal. El autor pretende que esta secuencia se entienda como un sueño desde su inicio, por ello apela a los conocimientos básicos del autor sobre las visiones subconscientes del sueño:

- Para soñar, una persona debe estar dormida (Pedro se echa a dormir)
- Las visiones oníricas tienen una lógica distinta a la percepción real (incoherencias, asincronía, ralentización...)
- Los sueños guardan cierta relación con las vivencias (deixis)

-La simbología del sueño apunta principalmente a la cultura occidental y católica, sobre todo por la alusión iconográfica a la Virgen.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (19)

Connotación:

-IP <> Cs <> IR : *hipérbole = la pieza de carne que ofrece la Madre sonriendo es desmesurada y resalta su generosidad soñada por Pedro*

-IR <> SC <> IE : *símbolo = la tormenta aporta su sentido simbólico funesto al sueño*

Elipsis:

-S-c [transiciones] <> Configuración = *el primer encadenado evidencia una elipsis temporal entre las escenas que enlaza*

Indicación:

-(IP <> IP) <> IR = *Pedro comienza a soñar*

-IP <> Cs = *la sonrisa con que despierta la Madre en el sueño de Pedro indica una alegría inusitada en el personaje*

-IP <> Cs <> Iact <> IR <> SR <> IE <> S-c [movimientos] = *varios elementos de la representación son indicadores de la vuelta a la realidad tras el sueño*

Puntuación:

-S-c <> S-c [transiciones] = *los encadenados acotan la secuencia onírica*

Representación:

-IP <> Iact <> IR <> IE <> S-c [movimientos] = *los hermanitos y la Madre de Pedro duermen en su cuarto común*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE = *entra Pedro, atraviesa la habitación con sigilo y se acuesta en un camastro*

-IP <> Cs <> IR = *Pedro se incorpora para ver asombrado descender en vuelo una gallina (en el sueño)*

-IP <> Cs <> IR = *la Madre se incorpora de la cama sonriendo (en el sueño)*

-IP <> IR <> IE = *(en el sueño) Pedro se inclina bajo el camastro mientras su madre duerme al fondo, en el cuarto común*

-IP <> Cs <> IR = *Pedro mira asustado el cadáver de Julián, que ríe bajo el camastro*

-IP <> Cs <> Px <> IR <> IE <> VP <> LVO = *la Madre se acerca a Pedro, habla con él, le abraza, le besa y le acuesta con cariño*

-IP <> Cs <> IR <> SC <> IE <> VP <> LVO = *Pedro pregunta a la Madre por qué le negó la carne la otra noche y ella se vuelve para llevarle una gran pieza, mientras una tormenta se cierne sobre la estancia*

-IR <> IE = *surge un brazo de debajo del camastro de Pedro y su mano se tensa como una garra*

-IP <> Cs <> IR <> IE <> VP <> LVO = *Pedro y El Jaibo se disputan la carne, mientras la Madre se vuelve a su cama; El Jaibo se esconde con la pieza y Pedro llora en su camastro*

-IP <> Cs <> Iact <> IR <> SR <> IE <> S-c [movimientos] = *Pedro despierta, se incorpora, mira que está en el cuarto común donde su familia duerme y vuelve a acostarse*

F. Situacional:

-IP <> Iact <> IR <> IE <> S-c [movimientos] = *la acción se sitúa en la vivienda de la familia de Pedro mientras duermen*

Determinaciones. (4)

Deixis:

-(IP < > Cs < > IR) > Configuración [escenas anteriores] = *la visión soñada de Julián riendo muerto bajo el camastro remite a la escena de su asesinato presenciado por Pedro y a la escena de santería de Don Carmelo*

-(IP < > Cs < > Px < > IR < > IE < > VP < > LVO) > Configuración [secuencia anterior] = *la interacción onírica entre Pedro y su Madre remite a la secuencia anterior en que él es recibido con hostilidad cuando vuelve a casa*

-LVO > Configuración [asesinato] = *el diálogo onírico se refiere al asesinato de Julián presenciado por Pedro*

-(IP < > Cs < > IR < > SC < > IE < > VP < > LVO) > Configuración [anterior] = *el sueño sobre la carne en la tormenta de la estancia remite a la escena en que la Madre niega una parte a Pedro*

Constelaciones. (9)

Connotación:

-IR + SC : símbolo = *la presencia extraña, visual y auditiva, de gallinas activa sentidos simbólicos (cobardía, maternidad protectora)*

-(IP < > IR) + Ic : alusión = *la iconografía asociada al acercamiento de la Madre alude a la Virgen María como ejemplo supremo de la maternidad*

-(Representación [disputa]) + (Subrayado [culmen]) : metáfora = *la disputa por la carne, subrayada en su momento culminante, y su resultado son una premonición connotada del desarrollo del relato*

Indicación:

-((IP < > IP) < > IR) + S-c [velocidad] + M + SC + (IR < > VP [asincronía]) = *varios elementos indican el carácter onírico de la secuencia*

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo onírico informa de la intención de Pedro de buscar trabajo*

Ocularización:

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Pedro mira asombrado la gallina que vuela (mirada del personaje más encuadre conativo)*

Puntuación:

-M + SC [suspensión] + S-c [transiciones] = *fraseo conclusivo musical, cese de los sonidos de la tormenta y encadenado que funde las imágenes señalan el final del discurso onírico*

-S-c [transiciones] + Configuración = *el fundido final señala la conclusión del discurso de la secuencia*

Subrayado:

-(IP < > IR < > IE) + (IR < > SC) = *el golpe de tormenta subraya el momento en que El Jaibo gana la disputa por la carne*

-Tipos de función con más de una clase:

-Connotación: interdependencias y constelaciones

-Indicación: interdependencias y constelación

-Puntuación: interdependencia y constelaciones

Poética.-

-La secuencia onírica es de por sí un logro plástico, estético y original. La originalidad estriba en su inclusión sorprendente en un relato de tono realista. Su

configuración plástica realza su significación onírica. La conjunción de su emergencia sorpresiva, su expresividad plástica y su incidencia narrativa logra el efecto del placer estético.

-Como estrategia discursiva, la secuencia onírica responde a la necesidad de mostrar aspectos psicológicos de un personaje (Pedro) que se mueve en un mundo donde los miedos y los anhelos de cariño no se pueden confesar.

-La profusión de indicadores del carácter onírico de la secuencia contribuye a diferenciar acciones soñadas y reales que se desarrollan en el mismo espacio.

-Por último, destacamos la prolepsis metafórica, pues consideramos que su construcción es intencional y, aunque su interpretación no esté asegurada, al menos consigue un efecto de premonición.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La puntuación de los encadenados delimita la secuencia onírica.

-La falta de continuidad entre encuadres dentro de la secuencia onírica contribuye a su interpretación como sueño.

-La disposición *circular* del segmento asegura su coherencia: presentación situacional de durmientes, actualización del sueño de un personaje, y despertar de dicho personaje en el mismo ámbito.

-S-códigos (en funciones fílmicas):

-Composición:

-Ocularización (encuadre conativo)

-Montaje:

-Ocularización

-Movimientos:

-Indicación de vuelta a la realidad tras el sueño

-Representaciones inicial y final del segmento

-Función situacional asociada a las representaciones anteriores

-Transiciones:

-Elipsis (primer encadenado)

-Puntuación (delimitación de la secuencia onírica y conclusión segmento)

-Velocidad:

-Indicación de carácter onírico de las acciones (ralentización)

-Sistema:

-La secuencia onírica tiene como referencia la configuración textual previa. Los sueños de Pedro están condicionados por sus vivencias. Por esto, la significación producida para configurar las acciones del sueño encuentra su referencia en acciones

contextualizadas. (Recordemos la articulación de cuatro funciones deícticas, una de ellas con remisión doble a dos escenas anteriores).

-La prolepsis metafórica encuentra su confirmación necesaria en el desarrollo del relato.



Figura 43: Iconografía: aspecto de Virgen Inmaculada de la Madre.

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel.

Fuente: [DVD] Tres Cantos (Madrid). Gran Vía Musical Eds., 2003



Figura 43: *La Inmaculada Concepción del Escorial* de Esteban B. Murillo.

Fuente: Museo Nacional del Prado. Galería online

4.1.21.-*M, el vampiro de Düsseldorf (1931)* de Fritz Lang
(Sintagma alternado)

La ciudad vive atemorizada por un asesino de niñas, al que la policía busca sin éxito. Las constantes redadas policiales inducen a los jefes del hampa a buscar de forma organizada al asesino para que la policía deje de molestarles en sus cotidianas actividades delictivas.

Descripción semiológica.-

En una casa de vecindad, la Madre de una niña, a pesar del agotamiento que muestra, trabaja lavando ropa en su humilde vivienda, mientras espera la llegada de su hija del colegio.

00: 03: 48 / 00: 08: 40

Plano 1:

Plano medio de la Madre lavando, con delantal impermeable, inclinada sobre un barreño. Suena un reloj de cuco, la mujer levanta la cabeza y mira.

-Imagen:

- Imagen de personaje (IP): la Madre (presentada en escena anterior)
- Imagen del espacio contextualizado (IE): vivienda
- Código cultural del trabajo (Cc): actividad de lavar ropa
- Cinésica (Cs): mirada

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): ruido de frotar la ropa
- Sistema articulado de señales sonoras (Sñs): aviso de reloj de cuco

Plano 2:

Plano detalle de un reloj de cuco colgado en una pared. Son las doce, se empieza a oír campanadas horarias.

-Imagen:

- Imagen representacional (IR): figura y situación del reloj en la pared; movimientos del péndulo y salidas del cuco
- Reloj (Rj): 12 h.

-Sonidos:

- Sñs: cuco y campanadas

Plano 3:

Plano medio (=plano 1) de la Madre que sonríe y se enjuga las manos, mientras sigue oyéndose el reloj de cuco y las campanadas.

-Imagen:

- IP, IR, IE
- Cinésica (Cs): sonrisa

-Sonidos: Sñs

Plano 4:

Plano general de un grupo de personas en la calle, alguna de las cuales viste abrigo de pieles, frente a las puertas de un colegio. Hay tránsito de automóviles y suenan campanadas horarias.

-Imagen:

- Imagen representacional (IR): figuras en la calle; tráfico de automóviles
- Código cultural (Cc [atuendo]): vestimenta de clase acomodada
- Lenguaje verbal escrito (LVE): rótulo sobre la puerta identificador del colegio; señal en la acera con la palabra alemana /schule/ ('escuela')

-Sonidos:

- SR: tráfico
- Sñs: campanadas
- Código sonoro no articulado (Sr): bocinas de automóviles

Plano 5:

Plano americano de la Madre, que llega junto a la cocina, toma un paño, abre la cazuela que tiene al fuego y prueba el guiso con una cuchara. Siguen sonando las campanadas.

-Imagen:

- IP, IE
- IR: actividad de la mujer

-Sonidos: Sñs

Plano 6:

Plano general de tres niñas con carteras escolares que se despiden en la acera de la calle, junto a la señal de colegio. Dos de ellas se van hacia la izquierda, mientras la otra, que lleva una pelota colgada en una red, comienza a cruzar la calle, pero vuelve rápidamente a la acera porque un claxon anuncia el paso de un automóvil. Varios transeúntes caminan por la acera. Finalmente un guardia se acerca a la niña, detiene el tráfico, la coge de la mano y cruza la calzada con ella.

-Imagen:

- IR: espacio urbano; figuras y movimientos de las niñas, los transeúntes y el guardia; tráfico de automóviles
- Cinésica (Cs): gestos de despedida
- Lenguaje verbal escrito (LVE): rótulo de la señal
- Código cultural (Cc [atuendo]): uniforme del guardia; carteras escolares
- Sistema articulado de señales visuales (Sñi): señal del guardia para parar el tráfico

-Sonidos:

- SR: tráfico
- Código sonoro no articulado (Sr): claxon

Plano 7:

Plano americano de la Madre colocando con cuidado, sobre el mantel de la mesa, servilleta y platos, con gesto cansado y una sonrisa en la boca.

- Imagen:
 - IP, IE
 - Cinésica (Cs): gestos de la Madre
 - IR: actividad del personaje
- Sonidos:
 - SR: producidos por la actividad

Plano 8:

Plano entero de la niña, con *travelling* de seguimiento, botando su pelota mientras camina por la acera, cruzándose con otros peatones, hasta que se detiene junto a un poste de anuncios y comienza a lanzar la pelota hacia arriba; *panorámica* de seguimiento y *travelling* de aproximación al cartel donde rebota una y otra vez la pelota: con letras góticas se ofrece una recompensa por saber quién es el asesino. Comienza a sonar música inquietante y aparece, sobre el cartel, la sombra de un hombre con sombrero que se inclina para dirigirse a la niña: “-Tienes una pelota muy bonita, guapa. ¿Cómo te llamas?”. La niña dice su nombre (fuera de campo): “-Elsie Beckmann.”

- Imagen:
 - Imagen contextualizada de personaje (IP): Elsie Beckmann
 - Imagen contextualizada del espacio (IE): calle
 - IR: movimientos, juego con la pelota; silueta masculina
 - Lenguaje verbal escrito (LVE): anuncio de recompensa en letras góticas
- Voz:
 - LVO: palabras del hombre y contestación de la niña
 - Expresiones vocales del habla (EV): indicadores de voz masculina y voz infantil de las locuciones
- Música:
 - Frasas musicales dadas a las cuerdas con expresión inquietante
- Sonidos:
 - SR: botes de la pelota; pasos; tráfico

Plano 9:

Plano americano de la Madre (=plano 7) que sigue preparando la mesa para comer: corta un ingrediente y lo añade a la comida humeante de una soper. Mira hacia la izquierda.

- Imagen:
 - IP, IE, IR
 - Cs: mirada

- Sonidos: SR

Plano 10:

Plano detalle del reloj de cuco (=plano 2): son las doce y veinte.

- Imagen:
 - Imagen contextualizada de objeto (IE): reloj
 - Rj: 12: 20 h.

Plano 11:

Plano americano de la Madre (=7 y 9) preparando la mesa. Oye algo, se dirige a la puerta y la abre. Se escuchan pasos fuera.

-Imagen:

-IP, IE

-IR: acciones de la Madre de preparar la mesa y de ir hasta la puerta y abrirla

-Cs: gesto de escucha

-Sonidos:

-SR: de las acciones; ruido y pasos fuera de campo.

Plano 12:

Plano general contrapicado de dos niñas con carteras escolares subiendo la escalera de vecindad. Se oye la voz de la Madre preguntándoles si han visto a Elsie; las niñas contestan desde arriba, asomadas a la barandilla, que Elsie no ha venido con ellas.

-Imagen:

-Imagen del espacio (IE): escalera contextualizada en secuencia anterior

-IR: acciones de subir y asomarse a contestar de las niñas

-Imagen contextualizada de actantes (Iact): niñas escolares identificadas por su atuendo

-Cs: miradas de las niñas hacia el punto de vista, cuando se vuelven a contestar

-Voz:

-Voz de personaje (VP): voz de la Madre

-LVO: pregunta de la Madre y respuesta de las niñas

-Sonidos:

-SR: pasos de las niñas sobre las escaleras

Plano 13:

Plano entero de la Madre, en el rellano de la escalera, mirando primero hacia arriba mientras se oyen los pasos de las niñas que suben (fuera de campo), y luego hacia abajo. Por fin, compone un gesto de preocupación y entra en su casa.

-Imagen:

-IP, IE

-Cs: gestos de mirar y de preocupación

-IR: acción de entrar

-Sonidos: SR

Plano 14:

Plano general picado de Elsie y el desconocido junto al puesto de globos callejero de un ciego. El desconocido, de espaldas, silba una melodía y compra un globo para Elsie. La niña le da las gracias educadamente y se marchan.

-Imagen:

-IP: Elsie y el Desconocido

-IR: espacio callejero; movimientos

-Código cultural (Cc [actos sociales]): compraventa en puesto de globos

-Cs: gestos de ciego del vendedor; reverencia de Elsie

-LVE: cartel sobre el pecho del vendedor con la palabra alemana /blind/ ('ciego')

-Voz:

-LVO: agradecimiento de Elsie

-Señales vocales no lingüísticas (SV): silbido

-Música:

-Melodía silbada

-Sonidos:

-SR: tráfico

-Sr: bocinas

Plano 15:

Plano americano de la Madre moviendo una cazuela en la cocina. Suena el timbre de la puerta. *Panorámica* de seguimiento de la mujer que se dirige contenta hasta la puerta. Abre y aparece un hombre que le entrega un fascículo diciendo: “-El episodio de esta semana, señora Beckmann, ¡sensacional!”. Ella responde: “-Ah, sí. Espere un momento”, y sale por la izquierda. El hombre queda parado en la puerta, anotando algo en una lista que ha sacado de la voluminosa cartera que lleva colgada. Entablan diálogo:

La Madre (dentro): “¿Señor Wächter?”

Wächter: “¿Eh?”

La Madre: “¿Ha visto usted a Elsie?”

Wächter: “Me ha parecido verla subir delante de mí”

La Madre (saliendo hasta la puerta): “No, no está en casa” (Paga a Wächter)

Wächter: “No tardará, se habrá entretenido por ahí” (Saluda y se vuelve para subir las escaleras)

La Madre: “Adiós, señor Wächter”

Wächter (subiendo): “Adiós”

La mujer se dispone a cerrar, pero interrumpe su acción y sale hasta la baranda de la escalera y se asoma. Surge música.

-Imagen:

-IP, IE

-Cs: sonrisa de la madre tras sonar el timbre

-IR: movimientos y acciones; figura del hombre

-Cc [actos sociales]: compraventa de novela por entregas

-Voz: LVO: diálogo

-Música:

-Música de expresión siniestra que surge al final del plano

-Sonidos:

-SR

-Sr: timbre

Plano 16:

Plano general cenital, subjetivo de la Madre, de las escaleras vacías, mientras llama a su hija: “-Elsie”.

-Imagen:

-IE: escaleras

-Voz:

-Voz contextualizada de personaje (VP): voz de la Madre

-LVO: llamada a la hija

-Música

Plano 17:

Plano entero de la Madre que vuelve lentamente a la vivienda y cierra la puerta mirando hacia la izquierda.

-Imagen:

-IP, IE, IR

-Cs: gesto de mirar

-Música

Plano 18:

Plano detalle del reloj (=2 y 10) que anuncia un cuarto.

-Imagen:

-IE

-Rj: 13: 15 h

-IR: salida del cuco

-Música

-Sonidos:

-Sñs: cuco

Plano 19:

Plano americano de la Madre, mirando hacia el reloj, suspirando, yendo hacia la ventana y abriéndola. Se asoma y llama: “-¡Elsie, Elsie!”.

-Imagen:

-IP, IE, IR

-Cs: gesto de preocupación

-Voz: LVO

-Música

Plano 20:

Plano general cenital de las escaleras (=plano 16). La voz de la Madre sigue llamando: “-¡Elsie!”

-Imagen: IE

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 21:

Plano general de un desván con algunas prendas de ropa tendidas en cordeles. Se oye la voz de la Madre llamando: “-¡Elsie!”

-Imagen:

-IR: desván con ropa tendida

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 22:

Plano detalle del plato vacío, los cubiertos y la servilleta puestos sobre el mantel de la mesa. Se oye la voz de la Madre: “-¡Elsie!”

-Imagen:

-Objetos significantes (Os): servicio de mesa puesto anteriormente por la Madre

-Voz: VP, LVO

-Música

Plano 23:

Plano detalle de una pelota saliendo entre unos arbustos y rodando por la hierba

-Imagen:

-IR: movimiento de la pelota; espacio

-Os: pelota

-Música

Plano 24:

Plano detalle de un globo prendido en el tendido eléctrico, movido por el viento, que finalmente se lo lleva.

FUNDIDO

-Imagen:

-IR: movimiento; espacio

-Os: globo

-Música

Análisis semiótico de la configuración.-

-La lectura de la acción mostrada en el plano 1 viene determinada por la información contextual: el texto ha mostrado cómo otra mujer traía un cesto de ropa a la vivienda de la Madre. De esta forma, el espectador ha inferido que la mujer trabaja como lavandera e interpreta la acción como parte de su trabajo, merced a un código cultural (Cc [trabajo]). Por otra parte, el espacio contextualizado (IE) de la vivienda, además de servir de escenario de los acontecimientos, muestra la humildad de la morada (en una misma estancia, cocina, comedor, salón y lugar de trabajo). La imagen del personaje (IP) y los sonidos producidos por la acción de lavar (SR) completan la representación. Así pues, la acción del trabajo de la mujer se **representa** por la siguiente función:

IP < > Cc [trabajo] < > IE < > SR

-La señal de cuco (Sñs) **indica** el cumplimiento horario y la existencia de un reloj.

Sñs + Configuración

-Se establece una relación **causal** entre la mirada de la mujer (IP < > Cs) y la señal del reloj.

$$(IP < > Cs) > Sñs$$

-La mirada de la mujer y el encuadre siguiente (plano 2, que muestra el reloj) articulan función de **ocularización** interna (secundaria):

$$\text{Configuración [reloj: encuadre siguiente]} > (IP < > Cs)$$

-En el plano 2, la imagen representacional (IR) y las señales del cuco (Sñs) entran en función de **representación** del reloj dando las horas.

$$IR < > Sñs$$

-Sin embargo, es el sistema de posiciones de las manecillas del reloj, que remite al código horario (Rj), el que fija la indicación de la hora, pues las señales acústicas, incluidas las campanadas que comienzan a oírse, necesitan de su recuento para determinar su significado horario. Esta función **indicativa** es básica para la actualización del paso del tiempo en la secuencia. Además, se mantiene mientras duran las señales acústicas, hasta el plano 5.

$$(Sñs > Rj) + \text{Configuración}$$

-El plano 3 **representa** la acción de la Madre de dejar de lavar y sacudirse el agua de las manos sonriendo, por la función entre imagen de personaje y gesto cinésico (IP y Cs) y la imagen representacional (IR) de sus movimientos:

$$IP < > Cs < > IR$$

-Esa sonrisa de la Madre, en este plano 3, **indica** contento. El espectador se ve inducido a relacionar la representación anterior y esta indicación con las señales horarias, pero no conoce el motivo de la alegría de la mujer, y debe suponer que se trata de algo que ella espera que suceda a esta hora.

$$IP < > Cs$$

-El plano 4 presenta un espacio distinto, una situación nueva, pero la profusión de señales que se interrelacionan en su **representación**, así como la información contextual de la amenaza de un asesino de niñas, la hacen fácilmente comprensible por el espectador. La imagen representacional (IR), los ruidos del tráfico y las bocinas (SR y Sr) crean el ambiente callejero de la ciudad; el lenguaje verbal escrito (LVE), sobre la puerta y en la señal, identifica el lugar como la puerta de un colegio; las campanadas (Sñs) señalan que es mediodía; y las personas frente al colegio parecen en actitud de espera (IR). El espectador interpreta el sentido 'los padres esperan a sus hijos a la hora de la salida del colegio'. (Destacada por la regla compositiva de los tercios y el tono claro de la vestimenta, la imagen de protección de las figuras de una niña junto a su madre).

$$IR < > LVE < > SR < > Sr < > Sñs$$

-Las campanadas (Sñs) establecen un vínculo de simultaneidad entre la escena de la Madre en su vivienda y la representación de la puerta del colegio: sitúan los dos acontecimientos en el mismo lapso de tiempo. Función **situacional**:

$$\text{Configuración} > Sñs$$

-La simultaneidad de las dos escenas pone de manifiesto que la Madre lavandera no ha ido a buscar a su hija. Hecho que debe tener su explicación por su necesidad de trabajar. En este juego de inferencias cobra relevancia la rica vestimenta de las personas que esperan (la mujer destacada por la composición y la tonalidad viste abrigo de pieles). El código cultural del atuendo (Cc) completa función *indicativa* del sentido ‘los padres que esperan son personas acomodadas no sujetas al imperativo del trabajo’, por contraste con la situación de la Madre.

Cc [atuendo] + Configuración

-En el plano 5, se *representa* la actividad de la Madre en la cocina. Las campanadas (Sñs), que aquí señalan la simultaneidad de las acciones, ratifican la función situacional anterior, así como la inferencia del contraste entre las personas acomodadas que pueden esperar a sus hijos en la puerta del colegio y las que no pueden hacerlo por motivos de trabajo. En esta función incide igualmente la imagen del espacio (IE): la cocina situada en un rincón de la estancia, pues mantiene el sentido de ‘la humildad’ de la vivienda y contrasta con el espacio abierto de la calle.

IP < > IR < > Sñs < > IE

-El plano 6 muestra tres niñas que se identifican como escolares por la relación entre la imagen representacional de sus figuras infantiles (IR), el código cultural del atuendo (llevan carteras de colegial: Cc) y el lenguaje verbal escrito de la señal (LVE) que indica las inmediaciones de un colegio. Estas semias constituyen función *calificativa* de las actantes. Pero además, esta función calificativa, debido a la información contextual sobre la hora y la espera a la salida de la escuela, completa función *indicativa* en la configuración, para señalar que estas niñas acaban de salir del colegio. De esta forma, esta escena enlaza con la de la espera a la puerta del colegio anterior y evidencia la alternancia con la situación de la Madre en su vivienda.

IR < > (Cc [atuendo] + LVE)

(IR < > (Cc [atuendo] + LVE)) > Configuración [contexto]

-Este encuadre (plano 6) actualiza la representación de varias acciones que tienen lugar en el espacio urbano de una calle transitada por vehículos y peatones. Los sonidos del tráfico (ruidos y bocinas: SR y Sr) y la imagen representacional de la calzada, los automóviles, la acera, los viandantes y los edificios (IR) recrean el ambiente del escenario urbano. Con dicho ambiente como denominador común, agrupamos las acciones producidas en dos funciones de *representación*: ‘la despedida y el intento rehuido de la niña de cruzar la calle’ y ‘la aparición y ayuda del guardia para cruzar’. En la primera intervienen el gesto de despedida de las niñas (Cs) y la imagen representacional del movimiento de ida y vuelta a la acera provocado por el bocinazo del coche que se aproxima (IR > Sr). En la segunda, el código cultural del atuendo (Cc) que identifica al guardia por su uniforme, la imagen de sus movimientos (IR) y la señal de parar el tráfico que compone con su brazo (Sñi).

(IR < > SR) < > (Cs < > (IR > Sr))

(IR < > SR) < > (Cc [atuendo] < > IR < > Sñi)

-El plano 7 vuelve a situar la acción en la vivienda de la Madre. Las imágenes del personaje (IP), del espacio (IE) y representacional (IR), la cinésica (sonrisa de la mujer: Cs) y los sonidos representacionales (SR) se interrelacionan en función de *representación*. En este punto, la alternancia de las escenas, induce al espectador a

inferir que la sonrisa de la mujer y los preparativos de la mesa se deben al esperado regreso de su hija de la escuela.

IP < > Cs < > IE < > IR < > SR

-En el encuadre siguiente, de nuevo en la calle (plano 8), la imagen del espacio y la figura de la Niña, ya contextualizadas y reconocibles (IE, IP), participan, con los sonidos que recrean el ambiente (SR) y la imagen representacional de transeúntes, objetos y movimientos (IR), en la función que **representa** la acción del personaje de 'andar por la acera mientras juega con la pelota'.

IP < > IE < > IR < > SR

-En este plano 8, los movimientos de encuadre (S-c), en principio justificados por el movimiento de la pelota, centran la atención en el anuncio de recompensa por el asesino, expresado en lenguaje verbal escrito (cartel: LVE). Función de **valorización**:

S-c [movimientos] < > LVE

-El lenguaje verbal escrito del anuncio **informa** de la recompensa y de la falta de pistas sobre la identidad del asesino. La tipografía gótica del cartel remite temporalmente a la edad media y geográficamente a los países germánicos. Ya que la historia transcurre en Alemania, puede considerarse que el uso de este tipo de letra está dentro de la normalidad (en el texto, otros carteles llevan la misma tipografía), pero la reminiscencia medieval confiere a estos tipos cierto aire tremendista y oscuro.

LVE + Configuración

-La música que surge en este momento (plano 8) aporta su expresividad inquietante al sentido del lenguaje verbal escrito: la amenaza del asesino. Pero además anticipa la aparición de la sombra y la destaca en la configuración. La música forma parte de dos funciones: **coloración** y **subrayado**. En la segunda función, la música no solo subraya la imagen de la sombra y su movimiento, sino todo el entramado semiótico que surge a partir de ella, de ahí que la configuración represente el otro funtivo de la fórmula.

M + LVE

M + Configuración

-La imagen representacional de la sombra sobre el cartel es señal de la presencia de un hombre. La sombra es indicio de la figura del personaje que permanece oculto a los ojos del espectador. La interdependencia de IR y la configuración tiene el efecto de actualizar el **fuera de campo**.

IR < > Configuración

-La inclinación de la silueta y los movimientos de su boca (IR) se sincronizan con el breve diálogo fuera de campo entre el hombre y la niña (LVO). Este efecto de **síncresis**, entre sombra y palabras, asegura la relación entre el campo y el fuera de campo y permite la **representación** del diálogo.

IR < > LVO

-Aún podemos identificar otro efecto de la imagen de la sombra: la remisión a otros textos fílmicos. En concreto a los filmes de terror del Expresionismo Alemán, por el uso de sombras amenazantes. Función de **género**.

IR + Configuración

-Sobre los sentidos denotados por el cartel de recompensa y la aparición de la sombra se articula un sentido metafórico que identifica al personaje en fuera de campo con el asesino. La construcción de la metáfora audiovisual se apoya en la función de género y se debe a la acumulación de las distintas semias: la música, con su expresividad inquietante (M); el lenguaje verbal escrito, que literalmente pregunta quién es el asesino, y formalmente muestra el tremendismo de la tipografía gótica (LVE); y la imagen metonímica de la sombra, que se despliega precisamente sobre el texto, pero mantiene oculta la identidad de su poseedor (IR). Función *connotativa*:

M + LVE + IR : metáfora

-Todavía en el plano 8, durante el breve diálogo, las expresiones vocales del habla (EV) y el lenguaje verbal (LVO) de la respuesta de Elsie constituyen una función con doble efecto: *calificación* y *nominación* de la voz y del personaje, respectivamente. La cualidad infantil de las expresiones del habla fuera de campo permite la asignación unívoca de la voz al personaje de la niña. Por lo mismo, el nombre que articula la locución se asocia a este personaje

EV < > LVO

-En el plano 9, de vuelta al espacio interior, *representación* de la acción ‘la Madre pone la comida en la mesa’. En el presente segmento, junto a la imagen de personaje (IP) y a la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR), la imagen del espacio (IE) incide en las representaciones como elemento identificador de cada una de las series de acontecimientos que se alternan.

IP < > IE < > IR < > SR

-El gesto de la Madre de mirar hacia la izquierda (IP < > Cs) en este plano 9, entra en función de *ocularización* interna secundaria con el encuadre siguiente, que actualiza el reloj de pared.

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-La madre mira el reloj, elemento espacial ya actualizado en el texto (IE). En el plano 10, el reloj señala una hora concreta (Rj) y, lo que es más importante en el relato, el paso del tiempo. Función *indicativa*:

(IE < > Rj) + Configuración

-En el plano 11, continúa la representación del plano 9. Mientras, el gesto de escucha del personaje (IP < > Cs) articula con el sonido representacional (SR) función de *auricularización* interna. El sonido, no identificado, podría haber pasado desapercibido por el espectador, o tomado como parte de la representación de no mediar la actualización cinésica.

(IP < > Cs) < > SR

-La acción de la Madre de dirigirse a la puerta y abrirla, en el plano 11, se *representa* por la siguiente función, en la que participan la imagen de personaje, espacio y representacional, y los sonidos representacionales:

IP < > IE < > IR < > SR

-Lo que ha oído la Madre son pasos en la escalera. El sonido de esos pasos rápidos, ahora sí reconocibles y no ubicados en la imagen del cuadro, actualiza el *fuera*

de campo. El aumento de la intensidad del sonido al abrirse la puerta confirma su ubicación en el exterior de la vivienda:

SR > Configuración

-En el plano 12, la imagen de las niñas se percibe contextualizada por llevar un atuendo similar a las que despidió Elsie cerca del colegio (plano 6). No son las mismas colegialas, aunque el desarrollo del discurso no ofrece posibilidad de identificación, ni positiva ni negativa. Pero lo que importa es la caracterización como niñas de colegio, lo que justifica que la Madre les pregunte por Elsie (pregunta actualizada fuera de campo por la voz atribuida al personaje). Por otro lado, la escalera es un espacio contiguo a la vivienda, actualizado con anterioridad. Así pues, en la **representación** de la subida de la escalera y la detención para contestar participan las imágenes contextualizadas de actantes y del espacio (Iact, IE), la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR), el lenguaje verbal oral del breve diálogo (LVO), y la voz del personaje (VP)

Iact < > IE < > IR < > SR < > LVO < > VP

-La representación del plano 12 se ofrece a través de la mirada de la Madre. La angulación del plano (S-c), la voz del personaje fuera de campo (VP) y las miradas de las niñas (Iact < > Cs) al volverse hacia el punto de visa, actualizan la **ocularización** interna primaria. La subjetividad del encuadre cohesiona la escena, fuera de la vivienda, con el movimiento anterior de la Madre hacia la puerta.

(Representación [diálogo en escalera]) > (S-c [angulación] + VP + (Iact < > Cs))

-El lenguaje verbal del diálogo **informa** de que las niñas no han visto a Elsie, lo que se entiende como motivo de preocupación para el personaje que espera a su hija. Pero, sobre todo, sirve para **anclar** el significado de la espera: la información contextual de la acción en la vivienda, alternada con las escenas de la calle, hace suponer al espectador que la Madre espera a Elsie; este diálogo confirma esa suposición. En la función de anclaje, la configuración **determina** el lenguaje verbal que fija el sentido.

LVO + Configuración

Configuración > LVO

-En el siguiente plano (nº 13), la mirada hacia arriba de la Madre (IP < > Cs) y el sonido reconocible de los pasos sobre la escalera (SR) fuera de campo, tienen una clara intención cohesiva con el encuadre anterior que actualiza la ocularización subjetiva. Función de **cohesión**:

((IP < > Cs) + SR) < > (Ocularización [plano anterior])

-Después, en el mismo plano 13, los gestos de mirar hacia abajo y sacudir la cabeza (Cs) indican preocupación en la Madre por la espera de Elsie. Función **indicativa**:

IP < > Cs

-Por último, en el plano 13, se articula la **representación** de la vuelta de la Madre a la vivienda por la siguiente función:

IP < > IE < > IR < > SR

-En el plano 14, de nuevo en el exterior, se articula la **representación** de la compra de un globo para Elsie por el Asesino y el agradecimiento de la niña. Un código cultural identifica la compraventa y le da sentido como acto social (Cc), el cual se

completa con la imagen de los personajes (IP), la imagen representacional del espacio exterior urbano, el puesto de globos y el vendedor (IR), el ambiente sonoro del tráfico (SR y bocinas: Sr), y el agradecimiento de la niña por medio del gesto de reverencia y las palabras (Cs y LVO). El hombre desconocido que abordó a Elsie aparece de espaldas, su identidad sigue oculta, pero su figura se identifica claramente con la sombra sobre el cartel y se asocia al personaje del Asesino.

Cc [actos sociales] < > IP < > IR < > (SR + Sr) < > (Cs + LVO)

-Los gestos del vendedor de globos y el cartel sobre su pecho indican que es ciego. Esta función **indicativa** entre cinésica (Cs) y lenguaje verbal escrito (LVE) centra la atención sobre la figura del vendedor, sobre su aspecto de mendigo y los molinillos de papel sobre su sombrero. De esta forma, el ciego es reconocible más tarde en el texto, cuando pone sobre la pista del Asesino a los perseguidores del hampa, tras identificarlo por su silbido.

Cs + LVE

-En este plano 14, el Asesino silba una melodía. Se trata de la pieza *En la gruta del rey de la montaña* de Edvard Grieg (op. 46), compuesta como música incidental para la obra de Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. Esta melodía se convierte, a lo largo del texto, en un leitmotiv del personaje del Asesino: lo identifica mientras su rostro permanece inédito, anuncia su presencia y lo acompaña. Finalmente, sirve como rasgo del Asesino reconocible por el vendedor de globos ciego. En este encuadre, la melodía silbada (M) aparece por primera vez. El silbido, por su naturaleza vocal (es señal no lingüística: SV), sitúa la melodía en la diégesis, fija su existencia en la entonación de algún sujeto actuante. Mientras, la configuración presenta dos personajes de frente, Elsie y el Ciego, que no componen gesto alguno de silbar, por lo que la necesaria ubicación de la fuente sonora asocia el silbido al personaje de espaldas. Existen pues, dos funciones que articulan el sentido: una **representación** de la melodía silbada, entre señal vocal y música; y una **indicación** que asocia el silbido con el personaje del Asesino, en la cual la representación anterior *determina* la configuración donde se señala, por eliminación, la fuente sonora.

SV < > M

(SV < > M) > Configuración

-De vuelta a la vivienda (plano 15), las actividades de la Madre en la cocina se **representan** por la siguiente función (similar a las anteriores):

IP < > IE < > IR < > SR

-El timbre que suena en este encuadre **indica** que llaman a la puerta. Es una señal perteneciente a un código convencional, no articulado y sencillo, que asegura una interpretación unívoca.

Sr + Configuración

-La señal del timbre (Sr) causa el movimiento para abrir (IR) y el gesto de sonrisa de la Madre (IP < > Cs). Función **causal** que, además, expresa la expectativa del personaje de que sea Elsie quien llama (función **indicativa**). La sonrisa indica ‘contento’, y el espectador infiere que la alegría se debe a la esperada llegada de la hija.

(IP < > Cs < > IR) > Sr

-Al abrir la puerta, la expectativa es negada. En vez de la niña, aparece la figura de un vendedor de novelas por entregas conocido de la Madre, caracterizado como tal por la representación y el diálogo. Efectivamente, se establece una situación de diálogo cuyo sentido queda mediatizado, en gran medida, por el acto social de la venta por entregas (código cultural: Cc). Función de **representación** en la que intervienen además: imagen de personajes, representacional y del espacio (IP, IR, IE), los sonidos representacionales (SR) y el lenguaje verbal oral (LVO):

Cc [actos sociales] < > IP < > IR < > IE < > SR < > LVO

-El diálogo con el vendedor de novelas abunda en el sentido de la espera. Por supuesto, en las palabras del vendedor hay información, 'no ha visto a Elsie (en realidad)', pero ese tipo de información ya no es nueva para el espectador. La interlocución sirve aquí para constatar la continuidad de la espera. Función **indicativa**:

LVO + Configuración

-Tras la marcha del vendedor, todavía en el plano 15, el movimiento de la Madre hacia la escalera (IR) y su gesto de mirar hacia abajo (IP < > Cs) se relacionan con los elementos del siguiente encuadre (plano 16), que son: la angulación cenital (S-c), la imagen contextualizada del espacio (IE) y la voz del personaje llamando a su hija fuera de campo (VP). La función resultante tiene como efecto la **ocularización** interna (con plano subjetivo) del espacio por el personaje:

IE > ((IP < > Cs < > IR) + S-c [angulación] + VP)

-La suma de la acción de mirar la escalera, el espacio vacío y la llamada infructuosa a la hija (LVO), así como la aparición de la música (M), expresan la angustia de la Madre. Junto a la denotación del espacio y las acciones, surge la música de expresión siniestra y el espectador interpreta, por *metonimia*, el sentimiento producido en el personaje ante el vacío y el silencio denotados: el efecto por la causa. La ocularización interna, la rotundidad de la composición del plano subjetivo de la escalera y la música funcionan como catalizadores de la connotación. Función **connotativa**:

(IP < > Cs < > IR) + IE + (LVO < > {silencio}) + M : metonimia

-La música surge a final del plano 15 y se mantiene hasta el final del segmento. Aporta su expresión siniestra que parece anunciar un infeliz desenlace de la espera. Función de **coloración**:

M + Configuración

-En el plano 17, **representación** de la vuelta a la vivienda de la Madre por la repetida clase de función:

IP < > IE < > IR < > SR

-El gesto de mirar (IP < > Cs) en este plano 17, se relaciona con el encuadre siguiente en **ocularización** interna. La reiteración de las miradas al reloj abunda en el sentido de la angustiada espera y justifica la aparición del aparato para indicar el paso del tiempo.

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-En el plano 18, se articula función *indicativa* del paso del tiempo, por la nueva actualización del reloj (IE), que en estos momentos ofrece las señales de los cuartos por medio del cuco (Sñs + IR) y señala una hora concreta (Rj).

-(IE < > ((Sñs + IR) > Rj) + Configuración

-En el plano 19, el gesto de la Madre denota su preocupación. Función *indicativa*:

IP < > Cs

-Las acciones de llegar hasta la ventana, abrirla y llamar a la hija (plano 19), se vehiculan por una función de *representación* en la que, además de las semias acostumbradas en las acciones de la Madre, participa el lenguaje verbal oral de la llamada (LVO). La reiteración de la llamada abunda en la angustia del personaje. También hay que tener en cuenta que la música colorea la representación.

IP < > IE < > IR < > SR < > LVO

-El plano 20 actualiza de nuevo el encuadre subjetivo de la escalera (IE); el plano 21 representa un desván abuhardillado con ropa tendida (IR) que el espectador relaciona con el trabajo de lavandera de la Madre y el edificio de viviendas; y el plano 22 muestra, como imagen de una ostensión (objeto signifiante: Os), el servicio de mesa preparado para la niña. En todos ellos se reitera la llamada de la Madre a Elsie (LVO). En conjunto, articulan de nuevo el sentido *metonímico* de la angustia, conformando además una *reduplicación* que subraya la significación y expresa el aumento de dicho sentimiento. Función *connotativa*:

IE + IR + Os + LVO : metonimia y reduplicación

-Los planos 23 y 24 articulan sendas funciones de *representación* en las que participan los objetos significantes (Os) y la imagen representacional del espacio y el movimiento (IR). Se reconocen ‘la pelota de Elsie’ y ‘el globo de Elsie’ rodando en la hierba y enganchado en el tendido eléctrico, respectivamente.

Os < > IR

Os < > IR

-Sobre las representaciones anteriores (planos 23 y 24) se construye una *metáfora* visual cuyo sentido es ‘Elsie ha sido asesinada’. La acumulación ostensiva de objetos significantes, que comienza en el encuadre del plano vacío y el cubierto intacto (plano 22), constituye la clave de la interpretación connotativa. Estas imágenes de ostensiones tienen, además, una relación metonímica con el personaje de Elsie, lo que contrasta con su ausencia y potencia la significación connotada. La función *connotativa* está constituida por la acumulación metonímica de los objetos significantes de los tres últimos encuadres del segmento.

Os [acumulación] : metáfora

-Por último, el fundido del plano 24 sirve de conclusión al segmento textual. Función de *puntuación*:

S-c [transiciones] + Configuración

Efectos semánticos-narrativos.-

-Sintagma alternado:

El sintagma alternado presenta series de acontecimientos cuyas relaciones temporales son de consecución en el interior de cada serie, y de simultaneidad entre las series tomadas en bloque (Metz, 2002 a).

-En este segmento, una vez establecida la relación temporal entre las escenas de la vivienda y de la calle, por del sonido de las señales horarias, se articulan otras relaciones basadas en la información contextual:

-Relación madre/hija de los personajes que protagonizan cada serie.

-Relación causal: la demora de la niña tiene como efectos la prolongada espera y la progresiva angustia de la madre.

-La combinación discursiva de las series no es simétrica, sino desequilibrada en la duración hacia las escenas de la vivienda. El desequilibrio es fruto de una economía expresiva que responde al siguiente esquema:

-Acumulación de acciones que inciden en la espera de la Madre y en su progresiva angustia.

-Escenas puntuales del periplo de Elsie: salida del colegio, encuentro con el asesino, embaucamiento y fatal desenlace.

-Focalización espectral:

La alternancia de situaciones provoca una distribución de la información que favorece al espectador con respecto al personaje de la Madre, y tiene como efectos:

-La comprensión de su angustia.

-La no identificación con sus expectativas puntuales.

-La acentuación del peligro que corre Elsie.

-Elipsis:

-La propia alternancia entre escenas obvia las elipsis temporales de cada serie de acontecimientos.

-Las indicaciones del reloj, actualizadas por las ocularizaciones y justificadas por la actitud de espera de la Madre, marcan el tiempo de la historia, cuya duración es mayor que la del discurso.

-Espacio:

El espacio es el primer elemento identificador de cada situación presentada en alternancia. Dos espacios contrapuestos se alternan en el segmento: el interior de la vivienda y el exterior de la calle.

-En la primera actualización del espacio exterior, la representación se nutre de varios tipos de señales que recrean el ambiente urbano e indican la puerta de un colegio.

-El espacio de la vivienda se ha presentado con anterioridad en el texto:

-Se sitúa en un edificio de vecindad

-Caracteriza al personaje de la Madre por su humildad.

-Constituye una limitación simbólica de esta mujer, que solo mira por la ventana o la escalera sin poder salir en busca de su hija.

Implicaciones pragmáticas.-

-Lectura activa:

El texto prevé una lectura activa del espectador, propone una configuración que provoca sus inferencias:

-Algo que alegra a la mujer debe suceder a partir de las doce.

-Es la hora de la salida del colegio.

-Ante la amenaza de un asesino de niñas, solo los padres acomodados pueden ir a recoger a sus hijos.

-En cuanto se evidencia la alternancia de situaciones se infieren relaciones entre ellas. Antes de que la información verbal establezca el parentesco, el espectador supone la relación madre / hija de los personajes.

-La identificación de la sombra con el asesino se realiza en *lenguaje figurado*, pero de forma efectiva.

-Focalización espectral:

La focalización tiene efectos en la aprehensión del sentido fatalista que produce la alternancia de las escenas del segmento:

-El espectador conoce los peligros que corre Elsie (los rutinarios del tráfico y el especial del asesino).

-Mientras, asiste a la creciente angustia de la Madre por la espera ignorante.

-Función de género:

-La presentación del Asesino a través de una metáfora se apoya en la función de género que completa la imagen de la sombra, pues remite a filmes de terror del Expresionismo. Recuérdese, por ejemplo, *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau.

-No hemos incluido en esta función la música que anticipa la aparición de la sombra, y que tiene indudables rasgos genéricos, por dos razones: porque es probable que no aparezca en la versión original (aunque no poseemos confirmación de ello); y porque, al ser realizada la película en los albores del sonoro, la remisión intencionada a

la música de otros textos se antoja todavía extraña. En cualquier caso, un espectador actual puede interpretar la alusión genérica de la versión musicada que aquí analizamos.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (32)

Auricularización:

-IP <> Cs <> SR = *la Madre escucha un ruido mientras prepara la mesa*

Calificación:

-IR <> (Cc [atuendo] + LVE) = *las tres niñas son escolares*

-EV <> LVO = *las expresiones vocales infantiles identifican la voz de la niña fuera de campo*

Cohesión:

-((IP <> Cs) + SR) <> (Ocularización [plano anterior]) = *el gesto de mirar hacia arriba y el sonido de pasos en la escalera sirven de cohesión entre planos*

Fuera de campo:

-IR <> Configuración = *la sombra y sus movimientos actualizan el fuera de campo*

Indicación:

-IP <> Cs = *la Madre está contenta cuando suenan las doce*

-IP <> Cs = *el gesto de mirar hacia abajo y el posterior de mover la cabeza, tras preguntar a las niñas en la escalera, indican preocupación en la Madre*

-IP <> Cs = *el gesto de la Madre, tras mirar en el reloj que es más de la una, denota preocupación*

Nominación:

-EV <> LVO = *la niña se llama Elsie Beckmann*

Representación:

-IP <> Cc [trabajo] <> IE <> SR = *la Madre trabaja lavando ropa en su casa*

-IR <> Sñs = *el reloj de cuco da las horas*

-IP <> Cs <> IR = *la Madre deja de lavar sonriendo mientras suenan las señales de las doce*

-IR <> LVE <> SR <> Sr <> Sñs = *los padres esperan a sus hijos a la puerta del colegio*

-IP <> IR <> Sñs <> IE = *la Madre cocina mientras otros padres esperan a la puerta del colegio*

-(IR <> SR) <> (Cs <> (IR > Sr)) = *la niña se despide de dos compañeras en la calle, intenta cruzar pero se detiene porque un claxon avisa de la llegada de un automóvil*

-(IR <> SR) <> (Cc [atuendo] <> IR <> Sñi) = *aparece un guardia que para el tráfico para cruzar con la niña*

-IP <> Cs <> IE <> IR <> SR = *la Madre prepara contenta la mesa (porque espera la llegada de su hija del colegio)*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Niña (Elsie) camina por la acera jugando con su pelota*

-IR <> LVO = *las palabras fuera de campo se sincronizan con los movimientos de la sombra para representar el diálogo de la niña y el desconocido*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre sigue preparando la mesa para comer*

-IP <> IE <> IR <> SR = *tras escuchar un ruido, la Madre se dirige hacia la puerta y la abre*

-Iact <> IE <> IR <> SR <> LVO <> VP = *la Madre pregunta por Elsie a dos colegialas que suben la escalera y ellas contestan que no la han visto*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre vuelve a su vivienda tras preguntar a las niñas que subían*

-Cc [actos sociales] <> IP <> IR <> (SR + Sr) <> (Cs + LVO) = *el asesino compra un globo a Elsie*

-SV <> M = *melodía silbada*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre trabaja en la cocina y va hacia la puerta*

-Cc [actos sociales] <> IP <> IR <> IE <> SR <> LVO = *la Madre habla con el vendedor de novelas por entregas en la puerta de su vivienda*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre vuelve a entrar en casa tras mirar por la escalera*

-IP <> IE <> IR <> SR <> LVO = *la Madre va hasta la ventana y llama a su hija*

-Os <> IR = *la pelota de Elsie rueda por la hierba*

-Os <> IR = *el globo de Elsie revolotea entre el tendido eléctrico*

Valorización:

-S-c [movimientos] <> LVE = *los movimientos de encuadre centran la atención sobre el cartel de recompensa*

Determinaciones. (13)

Anclaje:

-Configuración > LVO = *el diálogo de las niñas de la escalera ancla el significado 'la Madre espera a Elsie'*

F. Causal:

-(IP <> Cs) > Sñs = *la Madre mira porque suena la señal del reloj de cuco*

-(IP <> Cs <> IR) > Sr = *movimiento para abrir y sonrisa de la Madre se deben a que ha oído el timbre*

Fuera de campo:

-SR > Configuración = *suenan pasos en la escalera*

Indicación:

-(IR <> (Cc [atuendo] + LVE)) > Configuración [contexto] = *las tres escolares acaban de salir del colegio*

-(SV <> M) > Configuración = *es el Asesino el que silba la melodía mientras compra el globo*

-(IP <> Cs <> IR) > Sr = *la Madre sonríe al oír el timbre porque piensa que llega Elsie*

Ocularización:

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP <> Cs) = *la Madre mira el reloj de pared*

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP <> Cs) = *la Madre mira el reloj de pared (por segunda vez)*

-(Representación [diálogo en escalera]) > (S-c [angulación] + VP + (Iact <> Cs)) = *el breve diálogo con las niñas de la escalera se ofrece desde la perspectiva de la Madre.*

-IE > ((IP <> Cs <> IR) + S-c [angulación] + VP) = *las escaleras vacías en plano subjetivo de la Madre*

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP <> Cs) = *la Madre mira el reloj de pared (por tercera vez)*

F. Situacional:

-Configuración > Sñs = *las campanadas sitúan las escenas de la vivienda y de la calle en el mismo lapso de tiempo*

Constelaciones. (19)

Coloración:

-M + LVE = *la música aporta inquietud al sentido del cartel: la amenaza del asesino*

-M + Configuración = *la música aporta su expresión siniestra, anunciando un fatal desenlace de la espera*

Connotación:

-M + LVE + IR : metáfora = *la configuración connota el sentido de que el poseedor de la sombra es el asesino*

- (IP < > Cs < > IR) + IE + (LVO < > {silencio}) + M : metonimia = *llamar a Elsie en la escalera vacía connota la angustia de la Madre*

- IE + IR + Os + LVO : metonimia y reduplicación = *las llamadas a Elsie, los espacios vacíos y su servicio de mesa intacto connotan la angustia en aumento de la Madre*

- Os [acumulación] : metáfora = *los objetos significantes evidencian la ausencia de Elsie y dan a entender que ha sido asesinada*

Género:

- IR + Configuración = *la sombra remite a filmes mudos de terror expresionista*

Indicación:

- Sñs + Configuración = *suenan un reloj de cuco*

- (Sñs > Rj) + Configuración = *son las doce (cuando la Madre deja de lavar para comenzar a preparar la mesa)*

- Cc [atuendo] + Configuración = *el atuendo de las personas que esperan a la puerta del colegio denota su clase acomodada*

- (IE < > Rj) + Configuración = *son las doce y veinte (cuando la madre está terminando de preparar la mesa para la comida): ha pasado tiempo*

- Cs + LVE = *el vendedor de globos es ciego*

- Sr + Configuración = *suenan un timbre: llaman a la puerta*

- LVO + Configuración = *el diálogo con el vendedor de novelas incide en el sentido de la espera a Elsie*

- (IE < > ((Sñs + IR) > Rj) + Configuración = *ha pasado tiempo: la una y cuarto cuando la Madre entra en casa tras comprar el nuevo fascículo de la novela por entregas y mirar las escaleras*

Información:

- LVE + Configuración = *el anuncio informa de la recompensa y de la falta de pistas sobre el asesino*

- LVO + Configuración = *la respuesta de las niñas de la escalera informa de que no han visto a Elsie*

Puntuación:

- S-c [transiciones] + Configuración = *el fundido sirve de conclusión al segmento textual*

Subrayado:

- M + Configuración = *la música anticipa y destaca la aparición de la sombra*

- Tipos de función con más de una clase:

- Fuera de campo: interdependencia y determinación

- Indicación: interdependencias, determinaciones y constelaciones

Poética.-

La configuración alternada del segmento, como estrategia discursiva, consigue la implicación interpretativa del espectador y los efectos narrativos ya comentados.

Aunque predomina el discurso de la denotación basado, fundamentalmente, en la representación de las acciones, los momentos culminantes de la narración se articulan a través de funciones connotativas. Sendas metáforas vehiculan los significados de la presentación del Asesino y de la resolución del segmento con el asesinato de Elsie.

Debemos destacar la relación simbiótica, en el relato, entre denotación y connotación, pero también la habilidad creativa con que las construcciones retóricas se integran en el discurso denotativo:

-La metáfora del Asesino aparece por la fuerza metonímica de la sombra disfrazada de indicio y por la expresividad de la remisión genérica que conlleva.

-La metáfora final está precedida por la metonimia y reduplicación que connota la angustia de la Madre (sentido actualizado por primera vez sobre la ocularización de la escalera). De tal manera que los últimos cinco encuadres trascienden la mera representación, se convierten en una acumulación metonímica de la ausencia de Elsie y configuran un discurso claramente connotativo.

Proceso textual.-

-Progresión:

La coherencia entre las series de acontecimientos alternadas se debe a las relaciones narrativas que se establecen entre ellas. Inicialmente, relación temporal señalada por la función situacional que completan las campanadas; más adelante, las relaciones entre personajes y acciones, inferidas por el espectador e indicadas y ancladas por el texto.

-S-códigos:

Forman parte de funciones:

-Angulación:

-Ocularizaciones subjetivas

-Montaje:

-Ocularizaciones (tanto secundarias como primarias)

-Movimientos:

-Valorización del cartel de recompensa

-Transiciones:

-Puntuación conclusiva del fundido

-Sistema:

-La melodía silbada por el Asesino se convierte en leitmotiv, a lo largo del relato, con función pronominal del personaje.

-Los sistemas de señales acústicas que aparecen en este segmento (bocinas, campanadas) se utilizan a lo largo del texto para recrear el ambiente o señalar el tiempo.

-La habilidad en el uso de los elementos sonoros permite la actualización sistemática del fuera de campo.

4.1.22.-*Misterioso asesinato en Manhattan (1993)* de Woody Allen.
(Diálogo)

Larry y Carol Lipton son un matrimonio de mediana edad. Él es editor literario y ella fue publicista pero ya no trabaja. Una noche, volviendo a casa, conocen a un matrimonio mayor en el ascensor. Son vecinos de planta pero no se conocían, por lo que los amables House les invitan a pasar a su apartamento. La noche siguiente la señora House muere a causa de un infarto. Carol piensa que el señor House está implicado en la muerte de su mujer porque le nota extrañamente alegre. Comienza a espiarle y detecta en él un comportamiento sospechoso. Larry intenta disuadirla de su investigación ilegal, porque además está convencido de que todos los actos del señor House tienen una explicación. Carol recurre a su amigo Ted, un dramaturgo recién divorciado y atraído por ella desde que eran jóvenes, y juntos siguen las pesquisas. Por fin. Larry, movido por los celos, se une a la investigación y descubre con sus propios ojos que el señor House es un criminal.

Descripción semiológica.-

Un par de días después de la muerte de la señora House, Larry y Carol se encuentran con el señor House.

00: 09: 25 / 00: 10: 13

Plano único:

Plano general, con *panorámica* de seguimiento, y *travelling* de acercamiento a *plano medio*, de Larry y Carol saliendo a la calle por el portal de su edificio y encontrando al señor House con una bolsa de compra bajo el brazo. Al salir, Carol dice: “-Vale, como quieras”. Y Larry le contesta: “-Estás preciosa”. Cuando se encuentran con el señor House se produce el siguiente diálogo:

Carol: “Oh, hola”

Larry: “Hola”

Carol: “Hola señor House”

Sr. House: “Muchísimas gracias por sus preciosas flores. Todo un detalle”

Larry: “Si podemos hacer algo, no sé... Lo que necesite”

Carol: “Lo que sea. Cualquier cosa que quiera”

Sr. House: “Gracias”

Carol: “En fin... Es tan horrible que alguien... de repente...”

Larry: “Sí...”

Carol: “Se la veía tan... tan llena de salud”

Sr. House: “Tenía el corazón delicado”

Carol: “¿En serio? Pues no dijo nada de que estuviera...”

Sr. House: “No. No era su estilo”

Carol: “¿No? Ya, bueno...”

Larry: “Si podemos hacer algo... En fin, si necesita algo... vaya a vernos”

Carol: “Sí, en serio... Lo que sea”

Sr. House: “Muy bien. Gracias. (A Carol) Me debe un maravilloso postre francés”

Carol: “¡Oh! No, no, no. Lo sé. No me he olvidado, créame”
 Sr. House: “Bueno, que se diviertan. Van de punta en blanco”
 Carol: “Es que vamos a la ópera”
 Sr. House: “¡Oh! Que se diviertan”
 Larry: “Me encanta, me encanta”
 Sr. House: “Que se diviertan. Buenas noches” (*Se va*)
 Carol: “Adiós”
 Larry: “Vamos, es tarde” (*Comienzan a alejarse por la calle, hacia el fondo*)

El diálogo se desarrolla con el señor House de frente y los Lipton medio de perfil a los lados, Carol a la izquierda. El señor House se muestra en todo momento sonriente; se dirige casi siempre a Carol; la toca en el brazo al agradecer las flores y al despedirse; la señala con un gesto amistoso de advertencia cuando le recuerda el postre prometido; y pasa por medio del matrimonio al marcharse. Carol y Larry se muestran cohibidos en la conversación, hacen pausas en sus locuciones y a veces hablan a la vez. Tras la despedida, Carol queda un momento mirando hacia el señor House (ya fuera de campo) con gesto de incredulidad y desdén.

-Imagen:

- Imagen de personajes (IP): Carol, Larry, señor House
- Imagen contextualizada del espacio (IE): portal del edificio donde viven
- Imagen representacional (IR): noche; movimientos; espacio urbano; tráfico
- Cinésica (Cs): sonrisa permanente y gesto deíctico y de advertencia del señor House; mirada incrédula de Carol
- Proxémica (Px): distancia de conversación; invasión del espacio personal de Carol del señor House a través del tacto; ruptura de la esfera imaginaria matrimonial, al salir este personaje por medio de la pareja

-Voz:

- Lenguaje verbal oral (LVO): diálogo

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): pasos; sonido ambiente del tráfico

Análisis semiótico de la configuración.-

-La escena comienza con la **representación** de la salida del matrimonio del edificio. Articulan la función: imagen de personajes (IP), imagen y sonidos representacionales de los movimientos, la luz nocturna y el ambiente sonoro (IR, SR), la imagen contextualizada y ya conocida del espacio (portal del edificio donde viven: IE), y las palabras pronunciadas por los personajes, como parte final de un diálogo intrascendente para la historia que denota normalidad (LVO).

IP <> IR <> SR <> IE <> LVO

-El encuentro con el señor House provoca el desarrollo de un diálogo que tiene la forma de un acto de habla en que el matrimonio Lipton da el pésame al reciente viudo. Larry y Carol muestran la cohibición que produce un primer encuentro con una persona en reciente duelo. Sus locuciones son entrecortadas, inconclusas y a veces simultáneas. La distancia proxémica que se ha instaurado entre los interlocutores está dentro de la esfera personal, aquella donde se producen las conversaciones entre

personas que se conocen. El señor House agradece las flores enviadas y el apoyo propuesto. Pero su actitud es extraña para el tipo de acto. Su sonrisa permanente, el inusual acercamiento y el galanteo hacia Carol parecen impropios de la situación. Así pues, el acto cuenta con los participantes apropiados, se dan las circunstancias adecuadas, pero uno de sus participantes no actúa de forma correcta. En la función de **representación** del encuentro y el diálogo participan, además de imagen de personajes (IP), imagen y sonido representacionales (IR y SR) y lenguaje verbal (LVO), el código cinésico de los gestos (Cs) y la relaciones espaciales significantes de la proxémica (Px).

IP < > Cs < > Px < > IR < > SR < > LVO

-En consonancia con la distancia proxémica entre los personajes, propia de conversaciones entre amigos o gente que se conoce, el autor ha situado el punto de vista (i.e. espectador modelo) dentro de la misma esfera, actualizando el diálogo en un encuadre de escala media (figura 45). El plano general del comienzo de la escena se transforma por el *travelling* de acercamiento en un *plano medio* de los interlocutores. Los s-códigos de los movimientos y la escala se unen a la representación del diálogo en función de **lectoproxémica**.

S-c [movimientos y escala] < > (Representación [diálogo])

-Dentro de la representación del diálogo, hay que analizar funciones específicas que contribuyen a la creación del sentido de extrañeza con respecto al tipo de acto realizado. En la primera de ellas, la imagen de personaje (IP) y el gesto de sonrisa permanente del señor House (Cs) articulan función **indicativa** de ‘una extraña falta de tristeza’. Al ofrecer condolencias a alguien que acaba de perder a su cónyuge se espera cierta aflicción en su respuesta.

IP < > Cs

-Durante el diálogo, el señor House se dirige casi siempre a Carol, la mira con descaro, se le acerca y la toca en repetidas ocasiones, mientras sus palabras alaban su elegancia. Gestos cinésicos (Cs), acercamientos proxémicos (Px) y palabras de elogio (LVO) se relacionan en función **indicativa** de una actitud que parece de galanteo por parte del señor House (IP).

IP < > (Cs + Px + LVO)

-El lenguaje verbal del diálogo aporta ciertas informaciones: los Lipton han enviado flores; la señora House sufría del corazón (aunque este dato se pone en duda por la falsedad que sugiere el comportamiento extraño del señor House); y los Lipton van a la ópera, dato que tiene incidencia en la *subtrama* de su relación como pareja, en la progresión discursiva y, lo que ahora nos interesa, en la situación temporal de la escena. Carol y Larry conocieron una noche a los House; al día siguiente, cuando se produce el fallecimiento de la mujer, han ido al cine y se han citado con unos amigos el jueves siguiente para cenar después de asistir a la ópera. El encuentro con el señor House se produce, entonces, pocos días después de la muerte de su esposa. Por tanto el lenguaje verbal oral (LVO) completa dos funciones con la configuración, respectivamente: **información** y **situacional**.

LVO + Configuración

Configuración > LVO

-Dentro de la representación global del diálogo, el señor House recuerda a Carol que le debe un postre. La forma en que lo hace expresa una confianza y una jovialidad

extrañas, porque hace solo días que se conocen y la situación parece requerir una actitud de más seriedad. La imagen del personaje del señor House (IP), señalando a Carol con gesto de advertencia, que se entiende amistosa por la permanente sonrisa que muestra (Cs), así como las palabras de su locución (LVO), se relacionan en función *indicativa*:

IP < > Cs < > LVO

-El recordatorio de la promesa del postre, subsumido por la función de representación global, remite a la secuencia anterior en que, tras conocerse en el ascensor, los Lipton son invitados por los House a su apartamento. En esa ocasión, Carol se comprometió a realizar el consabido postre. Función *deíctica* entre el recordatorio, que toma la forma de la función indicativa anterior, y la secuencia referida. Esta deixis pone de manifiesto la corta relación entre los personajes, pues remite a la única y última vez que se vieron.

(IP < > Cs < > LVO) > Configuración [secuencia anterior]

-Terminada la conversación y pronunciadas las palabras de despedida, el señor House sale pasando por en medio de Larry y Carol, volviendo a tocar el brazo de la mujer y rozándola al pasar. Imagen de personaje (IP), imagen y sonido representacional (IR, SR) y el código de la proxémica construyen una función con dos efectos: *representación* de la marcha House e *indicación* de cierto descaro por su parte, al pasar entre la pareja.

IP < > IR < > SR < > Px

-Cuando el señor House sale, Carol le mira con gesto de incredulidad y desdén. Imagen de personaje (IP) y cinésica (Cs) conforman función *indicativa* de la impresión que ha dejado la conversación en la mujer. El espectador ha podido comprender la rareza de la actitud del señor House durante el acto de habla. El gesto de Carol indica que ella tiene la misma percepción.

IP < > Cs

-Por fin, función de *representación* de la marcha del matrimonio. Forman parte de esta función las palabras de apremio de Larry (LVO).

IP < > IR < > SR < > LVO

Efectos semántico-narrativos.-

-Diálogo como acto de lenguaje, clave en la narración:

El segmento analizado constituye una escena clave en el relato, pues en ella nacen las primeras sospechas de Carol, las que la incitan a comenzar una investigación que provocará descubrimientos sorprendentes sobre la acción criminal del señor House.

Las sospechas de Carol nacen de la extraña actitud alegre del señor House cuando ella y Larry le están dando el pésame. La última función indicativa, a partir de su mirada final de incredulidad hacia la marcha del señor House, así lo expresa. (Una escena posterior fija el sentido de la procedencia de las sospechas por el discurso verbal de Carol en un diálogo con su marido).

El espectador tiene la misma información que Carol, porque la escena se configura como un acto de interacción convencional: un pésame. Siguiendo el modelo de Austin (1998), podemos decir que hay un procedimiento convencional, las personas y circunstancias son las apropiadas (el viudo y los vecinos que le ven por primera vez tras la muerte de la esposa), pero uno de los interlocutores (precisamente el doliente) no actúa de forma adecuada, pues no muestra signo alguno de aflicción. Se trata de un *realizativo infortunado*, un *acto viciado*.

Implicaciones pragmáticas.-

-Interpretación del acto de lenguaje:

La interpretación por parte del espectador de la extraña conducta del señor House radica en su comprensión de la escena como una situación de interacción social en que se produce un acto de habla convencional.

Al hablar de competencia comunicativa, Lyons (1980, pp. 514 y ss.) elabora una lista de conocimientos que deben tener los participantes en un evento lingüístico. Entre esos conocimientos está el de “saber categorizar la situación en cuanto a su grado de formalidad” (p. 520). El autor presupone esa competencia en el espectador y prevé que este juzgue el comportamiento del señor House como no adecuado a la formalidad del acto lingüístico.

-Componente cultural de la proxémica:

En cuanto a las implicaciones proxémicas de la escena, hay que admitir que dependen en gran medida del ámbito cultural. En la cultura anglosajona, y en concreto en la norteamericana, el tacto en la interacción social es extraño, los interlocutores de una conversación entre conocidos no suelen tocarse. Por ello, los acercamientos táctiles del señor House a Carol influirán más en la interpretación de un espectador anglosajón que en la de un espectador latino, en cuya cultura la interacción táctil es más común.

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias. (10)

Indicación:

- IP < > Cs = *la sonrisa permanente de House no denota la aflicción esperada*
- IP < > (Cs + Px + LVO) = *el señor House parece galantear con Carol*
- IP < > Cs < > LVO = *la forma en que House recuerda a Carol el postre prometido expresa confianza y jovialidad extrañas*
- IP < > IR < > SR < > Px = *el señor House muestra descaro al pasar por medio del matrimonio y tocar a Carol*
- IP < > Cs = *la mirada incrédula de Carol hacia el señor House, cuando este se va, indica la impresión de extrañeza que le ha producido la actitud del viudo*

Lectoproxémica:

- S-c [movimientos y escala] < > (Representación [diálogo]) = *los s-códigos sitúan el punto de vista en la esfera proxémica del diálogo*

Representación:

- IP < > IR < > SR < > IE < > LVO = *Larry y Carol salen de su edificio hablando*

-IP <> Cs <> Px <> IR <> SR <> LVO = *Larry y Carol encuentran y dan el pésame a un extrañamente alegre señor House*
 -IP <> IR <> SR <> Px = *el señor House se va tocando a Carol*
 -IP <> IR <> SR <> LVO = *Carol y Larry se van, pues es tarde*

Determinaciones. (2)

Deixis:

-(IP <> Cs <> LVO) > Configuración [secuencia anterior] = *el recordatorio de la promesa del postre remite a la secuencia anterior donde se produjo dicha promesa*

F. Situacional:

-Configuración > LVO = *la referencia a la ópera señala que el encuentro se produce pocos días después de la muerte de la señora House*

Constelaciones. (1)

Información:

-LVO + Configuración = *el diálogo informa de que los Lipton han enviado flores y van a la ópera, y de la afección coronaria que (supuestamente) padecía la señora House*

Poética.-

-La eficacia semántica y narrativa de la escena se debe a su sencillez pragmática. El autor presenta una situación social convencional (un pésame) en un encuentro casual, pero justificado por producirse en las cercanías del edificio donde todos los personajes viven. Desde la perspectiva del espectador, el matrimonio Lipton muestra la cohibición propia de la situación, pero el señor House no muestra la aflicción esperada.

-Contribuye a esa eficacia semántica la función de lectoproxémica, que sitúa al espectador a una distancia similar a la de los personajes del diálogo, en la esfera de la conversación (figura 45), como un cuarto interlocutor que interpreta lo mismo que Carol.

Proceso textual.-

-Progresión:

La continuidad de acción y discursiva (no hay fragmentación en distintos planos) asegura la progresión textual.

-S-códigos:

-Movimientos y escala inciden en la función de lectoproxémica.

-Sistema:

El sentido del comportamiento sospechoso del señor House, observado por Carol (y por el espectador) en esta escena, queda fijado en un momento posterior del filme por el discurso verbal de la mujer. El filme presenta una serie de escenas en el apartamento de los Lipton en las cuales el diálogo entre Carol y Larry sirve de anclaje y recapitulación de acciones anteriores.



Figura 45: Los movimientos de encuadre sitúan el punto de vista en la esfera interpersonal del diálogo: función de lectoproxémica.
Misterioso asesinato en Manhattan (1993) de Woody Allen.
Fuente: [DVD] Madrid. Columbia Tristar Home Entertainment, 2003

4.1.23.-*Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch (Fuera de campo)

Los camaradas Iranoff, Buljanoff y Kopalski han sido enviados a París con el fin de obtener dinero para el gobierno soviético mediante la venta de las joyas confiscadas a la gran duquesa Swana. Mientras se realizan las gestiones necesarias, los tres camaradas se instalan en un hotel de lujo. La gran duquesa, que vive en París, se entera y trata de impedir la transacción. Su amante, el aristócrata y vividor León d'Algou consigue embaucar a los tres delegados soviéticos, enseñándoles a disfrutar de los lujos parisinos, para retrasar la venta de las joyas. El gobierno ruso envía a Nina Ivanovna (*Ninotchka*) para reconducir la situación.

Descripción semiológica.-

León irrumpe en el hotel cuando los delegados soviéticos están a punto de cerrar el trato con un importante joyero. León esgrime una supuesta orden judicial que impide la venta de las joyas hasta que un juez decida sobre la propiedad de las mismas. Cuando el joyero se marcha, León explica a los tres camaradas las desventajas que tendrían en el tribunal ante la belleza y distinción de la gran duquesa y, ante la estupefacción de los delegados soviéticos, propone cenar.

00: 14: 03 / 00: 15: 27

Plano 1:

Plano americano, con *panorámica* de seguimiento hacia la derecha, de dos camareros con sendas bandejas repletas de dulces, por el pasillo del hotel, hasta una habitación, en la que entran cerrando la puerta tras de sí. Se oyen, amortiguadas, voces, risas y música, entre las que se distingue a Iranoff diciendo: “-¡Oh, Hemos cenando maravillosamente bien!...” Cuando los camareros abren la puerta, esos sonidos se intensifican y se oye a Iranoff decir entre risas: “-¡Rusia no existe!”. La puerta queda cerrada y los sonidos se atenúan nuevamente.

-Imagen:

- Imagen contextualizada del espacio (IE): pasillo del hotel
- Imagen representacional (IR): figuras de los camareros y sus movimientos; bandejas con dulces
- Códigos culturales del atuendo y del trabajo (Cc): uniformidad de hotel de lujo y trabajo de camareros

-Voz:

- Voz contextualizada de personaje (VP): voz reconocible de Iranoff
- Lenguaje verbal (LVO): parlamentos de Iranoff; palabras ininteligibles
- Reflejos vocales (RV): risas

-Música:

- Música diegética

-Sonidos:

- SR: pasos; apertura y cierre de puerta

Plano 2:

Plano entero, con panorámica de seguimiento hacia la derecha, de una joven cerillera que se dirige a la misma habitación y entra. Siguen las voces, las risas y la música. Cuando la chica entra, todas las voces lanzan la misma exclamación admirativa; y, ya con la puerta cerrada, la voz de Iranoff: “-¡Qué muñequita!”. Tras unos momentos, sale un camarero y cierra la puerta; después sale la chica y vuelve a cerrar, mientras se oye una voz dentro decir: “No te vayas”, acompañada de otras exclamaciones de lamento. La joven corre por el pasillo (*panorámica* de seguimiento hacia la izquierda) y baja unas escaleras, atusándose el cabello.

-Imagen:

-IE, IR

-Código cultural (Cc [atuendo]): atuendo de cerillera

-Imagen contextualizada de actantes (Iact): camarero y chica (al salir)

-Cinésica (Cs): gesto de componerse el pelo de la cerillera

-Voz:

-Voz contextualizada de personaje (VP): voz reconocible de Iranoff

-Lenguaje verbal (LVO): parlamento de Iranoff; palabras; interjecciones de admiración y de lamento

-Reflejos vocales (RV): risas

-Música

-Sonidos: SR

Plano 3:

Plano americano de un camarero que llega a la puerta de la habitación con tres botellas de champán y de otro que sale y mantiene la puerta abierta para que entre el primero. Las voces de los tres delegados exclaman: “-¡Oh, el champán!”. El camarero que salía cierra la puerta y se marcha.

-Imagen: IR, IE, Iact

-Voz: LVO, RV

-Música

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano entero, con travelling, de la joven cerillera y dos compañeras que suben la escalera, se acercan a la habitación sonriendo y entran provocando la admiración generalizada de las voces de dentro. La puerta se cierra. Se oyen gritos femeninos.

ENCADENADO

-Imagen:

-IR, IE, Iact

-Cinésica (Cs): sonrisa de las chicas

-Voz:

-LVO

-RV: gritos

-Expresiones vocales (EV): femineidad de los gritos

-Música

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano entero de Kopalski, ebrio, echado en el suelo, apoyada la cabeza en una butaca y con una bandeja de tabaco esparcida sobre sus piernas; *panorámica* de seguimiento hacia la derecha de Buljanoff, que tropieza con su camarada, pasa trastabillando delante de un grupo de músicos que tocan, se abraza con la joven cerillera para bailar y enseguida se dirige junto a la chica hasta una mesa con bebidas y aperitivos, tras la cual Iranoff platica animadamente con las otras dos chicas; rápida *panorámica* hacia la derecha hasta León, sentado ante un escritorio, con un lápiz en la mano, y llamando por sus nombres de pila a los tres delegados.

-Imagen:

-IP, Iact, IE, IR

-Cs: gestos de ebriedad de los delegados; sonrisas de músicos y doncellas

-Voz:

-LVO: llamada de León a los tres delegados

-Música

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-El discurso ha situado la acción en un hotel de lujo, donde el personal masculino luce fracs como uniforme. Además, las figuras así vestidas que aparecen en el plano 1 portan bandejas con alimentos, por lo que el espectador puede identificarlas como camareros del hotel. Función **calificativa** de los códigos culturales del atuendo y del trabajo (Cc) en relación con la imagen representacional (IR), en cuya interpretación influye la información pragmática contextual.

Cc [atuendo y trabajo] < > IR

-Las acciones de los camareros ('dirigirse a una habitación con bandejas, entrar y cerrar la puerta') se **representan** por la función de los códigos culturales que los identifican (Cc), la imagen del espacio (reconocible como el hotel de lujo: IE), y la imagen y los sonidos representacionales de sus movimientos (IR, SR).

Cc < > IE < > IR < > SR

-Al mismo tiempo que asiste a la representación anterior, el espectador percibe una serie de sonidos vocales y musicales cuyas fuentes no están presentes en cuadro. Palabras, risas y música (LVO, RV y M) se sitúan fuera del espacio visible. Se actualiza así la existencia de un espacio fuera de campo, en el cual transcurre una escena solo sugerida por esos sonidos. La voz reconocible del personaje de Iranoff (VP) y el mensaje de su locución, acorde con la información contextual (propuesta anterior de comer), son elementos cohesivos que evitan el extrañamiento del espectador ante el discurso sonoro *off*. En esta función actualizadora de **fuera de campo**, que se prolonga hasta el plano 4, los sonidos determinan la ausencia de sus fuentes en la configuración del encuadre:

(VP + LVO + RV + M) > Configuración

-Las palabras de Iranoff, en el primer encuadre, informan de que acaban de cenar (tal como propuso León en la secuencia anterior). Función *informativa* del lenguaje verbal en la configuración:

LVO + Configuración

-Pero no se trata de una rutinaria comida nocturna, pues las risas, la música y las palabras admirativas sugieren al espectador la celebración de una especie de fiesta. En este contexto, la música se supone procedente de una fuente integrada en la diégesis, un aparato fonográfico o radiofónico que ameniza la velada. La frase “Rusia no existe” es señal de que los tres delegados han abandonado la rigidez soviética que impone su procedencia y misión. La configuración sonora fuera de campo constituye la función *indicativa* que determina la interpretación del sentido festivo.

VP + LVO + RV + M

-La intensidad del sonido fuera de campo aumenta siempre que se abre la puerta, y se atenúa cuando se cierra. La oscilación de la intensidad sonora entra en función con la imagen del espacio (IE) y la imagen representacional del movimiento (IR), para situar la ‘fiesta’ sugerida tras la puerta que tanto se transita en la escena. Además de ubicar la acción sonora, con esta función se confirma la actualización del fuera de campo, así como la naturaleza diegética de la música. Función *situacional*:

(IR < > IE) < > (Fuera de campo) [intensidad sonora]

-El plano 2, al menos en su primera parte (*panorámica* hacia la derecha), muestra cierto paralelismo con el primero. En primer lugar existe *calificación* de la joven como doncella del hotel por los códigos culturales (Cc) de su vestimenta y los accesorios de su trabajo.

Cc [atuendo y trabajo] < > IR

-En segundo lugar, se *representan* sus movimientos de dirigirse hasta la habitación y entrar en ella, por una función similar a la que actualizaba la acción de los camareros en el plano 1:

Cc < > IE < > IR < > SR

-En este punto, el espectador infiere una relación *causal* entre la acción de entrar de la chica y las expresiones verbales de admiración que oye.

LVO > (Cc < > IE < > IR < > SR)

-En la *representación* de la salida del primer camarero, su imagen, ya contextualizada (Iact), entra en función con la del espacio (IE) y con la imagen y los sonidos representacionales (IR y SR).

Iact < > IE < > IR < > SR

-Hasta ahora, los movimientos de encuadre han terminado en la imagen de la puerta cerrada de la habitación; imagen que se mantendrá unos segundos tras la entrada de los actantes, y entre las representaciones de las salidas del primer camarero y de la chica, en el plano 2. Más adelante, la acción del plano 3 discurre básicamente en este espacio, y el movimiento de encuadre del plano 4 vuelve a terminar en la imagen de la puerta cerrada. La actualización iterativa de la imagen del espacio (IE) y del s-código del movimiento (S-c) produce *valorización* de la puerta. Esta función tiene el efecto de

confirmar y prolongar el fuera de campo, así como la expectación que la escena sugerida suscita.

S-c [movimientos] < > IE [iteración]

-En la **representación** de la salida de la chica, además de Iact, IE, IR y SR (como en la salida del primer camarero), interviene el código cinésico (gesto de componerse el peinado: Cs) que, unido a la rapidez del movimiento, puede hacer pensar al espectador que huye porque dentro se han propasado con ella. Este factor forma parte de la expectación creada por la configuración del fuera de campo que analizaremos más adelante.

Iact < > Cs < > IE < > IR < > SR

-Se establece función **causal** entre la representación anterior y el lenguaje verbal de las exclamaciones y la exhortación “no te vayas”.

LVO > (Iact < > Cs < > IE < > IR < > SR)

-En el plano 3 se actualiza la llegada a la habitación de otro camarero, que trae champán, y la salida de uno de los primeros en llegar. Consideramos que la primera función calificativa que identificaba a los camareros sirve aún para contextualizar la imagen del nuevo actante que llega, en esta función de **representación**:

Iact < > IE < > IR < > SR

-Nuevamente se establece función **causal** entre un elemento del campo visible y otro del fuera de campo: la representación de la llegada del camarero con las botellas en hielo provoca, dentro, la exclamación al unísono de los tres bolcheviques sobre el champán (LVO). Al mismo tiempo, la expresión verbal sirve para **subrayar** la presencia de la bebida alcohólica que tendrá su consecuencia en el devenir de la acción. En la articulación de este efecto la relación entre los furtivos tiene naturaleza de constelación.

LVO > (Iact < > IE < > IR < > SR)

LVO + (Iact < > IE < > IR < > SR)

-En el plano 4 se presenta la llegada de la joven cerillera con dos compañeras. La función calificativa de la primera se extiende aquí a las doncellas de hotel que la acompañan. Esta **representación** sorprende al espectador que interpretó la anterior salida de la chica como una huida. La función se articula de forma similar a las representaciones de las idas y venidas de los actantes.

Iact < > IE < > IR < > SR

-El gesto cinésico de la sonrisa de las chicas (Cs) señala que acuden de buen grado. Función **indicativa**:

Iact < > Cs

-En este momento, se activa una conexión entre la configuración de esta secuencia y elementos de la historia actualizados anteriormente. El número de botellas de champán y de chicas que llegan a la habitación se corresponde con los tres personajes rusos. Pero además se hace referencia a la escena del comienzo del texto en la cual, para convencerse de tomar habitación en el hotel de lujo, los tres delegados sueñan con llamar nueve veces a la campanilla de servicio, porque llamando tres acude una doncella. Se establece función **deíctica** entre la imagen representacional de las

botellas (IR) y la imagen de las actantes (Iact) con la configuración anterior del texto que presentó los personajes de la historia y sus expectativas sobre el lujo.

(IR + Iact) > Configuración

-Una nueva función **causal** pone en relación la última representación ('llegada de las doncellas') con las exclamaciones que provoca.

LVO > (Iact < > IE < > IR < > SR)

-Al cerrarse la puerta tras las chicas se oyen gritos femeninos (RV). El espectador interpreta, por las expresiones vocales del habla (EV), que han sido proferidos por las doncellas recién llegadas, pero debe imaginarse la causa de los mismos. Función **indicativa**:

RV > EV

-Podemos afirmar ahora que la configuración discursiva de la secuencia genera **expectación**. Principalmente por la actualización del fuera de campo que sitúa parte de la acción en un espacio oculto. De este modo, el espectador está abocado a preguntarse continuamente sobre los personajes y la acción escamoteados, y a responderse a partir de conjeturas basadas en la información contextual. Pero también inciden en el efecto de expectación otras funciones: las representaciones tienen su final o su origen en el espacio oculto, lo que mantiene la atención sobre dicho espacio; la función situacional y la valorización del espacio separador de la puerta evidencian el límite perceptivo que el espectador desea traspasar; las funciones causales ponen en relación acciones representadas en el cuadro con acciones en fuera de campo, lo que renueva el interés por estas últimas; y las indicaciones de la fiesta y los gritos femeninos no aclaran el carácter de la primera ni la causa de los segundos. Así pues, los fúntivos de esta función son otras funciones formuladas y analizadas de la secuencia. En la formulación utilizamos sus denominaciones para dejar claro la incidencia global de la secuencia en la función:

(Fuera de campo) + (Representaciones) + (Valorización) + (F. Situacional) +
(Indicaciones)

-El encadenado entre los planos 4 y 5 sirve para enlazar la secuencia del fuera de campo con la escena que, por fin, presenta en cuadro lo que sucede dentro de la habitación. Completa función de **puntuación**, aunque su efecto más importante es señalar una **elipsis** temporal entre los dos segmentos. En el plano 5, la fiesta parece en fase avanzada, por lo que se infiere el salto temporal. Además, hasta el momento, el uso de encadenados en el discurso ha coincidido siempre con la articulación de elipsis entre escenas. La puntuación toma forma de constelación, mientras la elipsis es una interdependencia:

S-c [transición] + Configuración
S-c [transición] < > Configuración

-El plano 5 muestra la fiesta de los tres delegados soviéticos a todos los sentidos disponibles. Esta **representación** viene a resolver de forma paulatina la expectación generada, por lo que hay que considerar el movimiento de encuadre (S-c) como un fúntivo más de la función: la **panorámica** muestra sucesivamente las posturas y gestos de ebriedad de Kopalski y Buljanoff (Cs), la presencia de la pequeña orquesta que toca música en vivo (M), la interacción, no exenta de inocencia, de los delegados con las doncellas (IP, Iact) y, por fin, la imagen de León, el instigador, el procurador de la fiesta, al que no se hace referencia en la secuencia del fuera de campo, pero que se

supone presente debido a la información contextual. En este momento, León sigue sobrio y escribe sentado a una mesa. Completan la función la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR) de movimientos y acciones.

S-c [movimientos] < > IP < > Iact < > Cs < > IR < > SR < > M

-La súbita velocidad que adquiere la panorámica hasta la imagen de León (IP) centra la atención sobre este personaje. Función de **valorización** que sirve para recordar su influencia en la acción y evidenciar, por contraste con los gestos de los otros personajes, la sobriedad de este.

S-c [movimientos] < > IP

-La utilización de nombres de pila al llamar a los delegados es señal de la familiaridad ganada por León con la fiesta que ha propuesto. Función **indicativa**:

LVO + Configuración

Efectos semántico-narrativos.-

-Fuera de campo:

Los cuatro primeros planos construyen una porción de discurso que presenta dos escenas interrelacionadas que suceden en espacios contiguos. Una de ellas, escamoteada a la vista, solo se percibe por sus efectos sonoros. Pero la configuración, por medio de las funciones situacional y causales que evidencian la relación, y por la valorización del límite espacial que separa dichas secuencias, mantiene el interés sobre la acción en fuera de campo, lo que conlleva una participación activa del espectador en la creación de sentido.

-Deixis:

La función deíctica conecta porciones de discurso pero, en este caso, además remite directamente a elementos de la historia: los personajes de los delegados soviéticos. Este trío se conduce como un personaje colectivo (algo muy coherente con su procedencia bolchevique), y parece que los servicios que reciben del hotel deben ser por triplicado. Por esta razón, la deixis tiene un efecto humorístico.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información pragmática:

La información pragmática, contextual y general, sobre el escenario de la acción, un gran hotel, incide en la identificación de actantes y en la admisión, por parte del espectador, de los lujos de la fiesta, amenizada incluso por una pequeña orquesta.

-Inferencias:

Como ya apuntamos, la actualización del fuera de campo exige la interpretación activa del espectador. A lo largo de la escena, el espectador se verá obligado a realizar una serie de inferencias que, en última instancia, confirmará o refutará la representación

final. Pero el juego interpretativo propuesto por el texto no es lineal, sino que alterna certezas, suposiciones y expectativas resueltas. Por ejemplo:

-La voz de Iranoff puede reconocerse y la información que aporta es coherente con la información contextual.

-La inferencia de que la primera doncella ha sido molestada de algún modo antes de salir corriendo, es negada por su alegre vuelta.

-La causa de los gritos femeninos queda en suspenso.

Clasificación de *funciones*.-

Interdependencias. (14)

Calificación:

-Cc [atuendo y trabajo] < > IR = *vestimenta y trabajo identifican a los camareros del hotel de lujo*

-Cc [atuendo y trabajo] < > IR = *uniforme y accesorios de trabajo identifican a la joven como cerillera del hotel*

Elipsis:

-S-c [transiciones] < > Configuración = *el encadenado señala una elipsis temporal entre las escenas que enlaza*

Indicación:

-Iact < > Cs = *las sonrisas de las chicas indican que acuden de buen grado*

Representación:

-Cc < > IE < > IR < > SR = *dos camareros con bandejas se dirigen a una habitación, entran y cierran la puerta*

-Cc < > IE < > IR < > SR = *una doncella del hotel se dirige a la habitación, entra y cierra la puerta*

-Iact < > IE < > IR < > SR = *sale de la habitación el primer camarero*

-Iact < > Cs < > IE < > IR < > SR = *la chica sale deprisa de la habitación componiéndose el peinado*

-Iact < > IE < > IR < > SR = *un camarero trae champán y otro de los primeros sale de la habitación*

-Iact < > IE < > IR < > SR = *la joven doncella llega a la habitación con dos compañeras*

-S-c [movimientos] < > IP < > Iact < > Cs < > IR < > SR < > M = *por fin se muestra la fiesta, ya avanzada, amenizada por músicos, con los delegados borrachos, las doncellas divirtiéndose y León, sobrio, escribiendo sentado frente a una mesa*

F. Situacional:

-(IR < > IE) < > (Fuera de campo) [intensidad sonora] = *la fluctuación de la intensidad sonora al abrir y cerrar la puerta sitúa, tras ella, la acción sugerida*

Valorización:

-(S-c [movimientos] < > IE) [iteración] = *las repeticiones de las panorámicas que terminan en la puerta y de la presencia de este elemento espacial centran sobre él la atención*

-S-c [movimientos] < > IP = *el movimiento de encuadre centra la atención sobre León, el instigador de la fiesta, que permanece sobrio*

Determinaciones. (7)

F. Causal:

- LVO > (Cc < > IE < > IR < > SR) = *la entrada de la chica provoca admiración*
- LVO > (Iact < > Cs < > IE < > IR < > SR) = *los personajes de dentro lamentan que la chica se vaya*
- LVO > (Iact < > IE < > IR < > SR) = *los tres delegados lanzan una exclamación por la llegada del champán*
- LVO > (Iact < > IE < > IR < > SR) = *los tres delegados expresan admiración por la llegada de las chicas*

Deixis:

- (IR + Iact) > Configuración = *la cantidad de botellas y de chicas remite a los personajes de los delegados rusos y a sus expectativas en el hotel de lujo*

Fuera de campo:

- (VP + LVO + RV + M) > Configuración = *se oyen voces, risas y música fuera de campo*

Indicación:

- RV > EV = *son las chicas las que gritan tras entrar en la habitación*

Constelaciones. (6)

Expectación:

- (Fuera de campo) + (Representaciones) + (Valorización) + (F. Situacional) + (Indicativas) = *la configuración de la secuencia crea expectación*

Indicación:

- VP + LVO + RV + M = *fuera de campo parece celebrarse una fiesta*
- LVO + Configuración = *León llama familiarmente a los delegados por sus nombres de pila*

Información:

- LVO + Configuración = *las palabras de Iranoff informan de que acaban de cenar*

Puntuación:

- S-c [transiciones] + Configuración = *el encadenado enlaza las escenas*

Subrayado:

- LVO + (Iact < > IE < > IR < > SR) = *la exclamación de los tres delegados subraya la llegada del champán*

-Tipos de función con más de una clase:

- Indicación: interdependencia, determinación y constelaciones

Poética.-

La utilización del fuera de campo como estrategia discursiva alcanza aquí grandes cotas de eficiencia, a pesar de la aparente sencillez y la corta duración del segmento. Ernst Lubitsch utiliza el fuera de campo para recrear situaciones ambiguas a partir de un discurso elíptico, y este segmento puede ser un buen ejemplo de ello.

-Al exigir la interpretación activa del espectador, ha provocado la realización de inferencias que, aunque más tarde sean negadas, no dejan de tener su efecto. Por ejemplo, el componente erótico aportado por la inclusión de las chicas, que se reduce

con la inocente interacción que finalmente se representa, ha estado plenamente activo durante el fuera de campo.

-Sugerir la escena de la fiesta permite articular una elipsis temática, evita mostrar una acción de posible glotonería y, sobre todo, no muestra a los personajes bebiendo hasta la embriaguez. De este modo, aunque finalmente se les muestra beodos, la simpatía que suscitan en el espectador no decrece.

-León, el personaje que ha provocado la fiesta, permanece oculto y silenciado hasta su valorización en estado sobrio. León embauca a los delegados soviéticos por su interés monetario, pero el texto omite la acción del engaño, evitando así la caracterización negativa del personaje.

-La configuración en fuera de campo, las idas y venidas de los actantes y la representación de los efectos de la fiesta, logran un efecto cómico general.

-Por último, debemos destacar el acierto de la relación establecida entre el fuera de campo y las acciones representadas en cuadro.

Proceso textual.-

-Progresión:

-Al comienzo del segmento, la voz reconocible de Iranoff y la información que aporta funcionan como elementos de cohesión con el discurso anterior.

-La función situacional y las causales aseguran la coherencia entre las escenas en campo y fuera de campo. La elipsis y el enlace que procura el encadenado la aseguran entre esas escenas y la representación final.

-S-códigos:

Los s-códigos cinematográficos del segmento no se limitan a la mera transmisión de las imágenes:

-Movimientos:

-Los reiterados movimientos de encuadre hasta la puerta inciden en la valorización de este elemento espacial.

-La panorámica del plano 5 entra en función de interdependencia con las demás semias para representar (de forma paulatina) las consecuencias de la fiesta sugerida.

-La misma panorámica del plano 5 entra en función de valorización de la situación del personaje de León.

-Transiciones:

-El encadenado conlleva puntuación y elipsis

-Sistema:

-El texto ha sistematizado la transición por encadenado con los valores de elipsis y enlace.

4.1.24.-*Seda* (2007) de François Girard (Inserto) (Secuencia por episodios)

Hervé Joncour narra su historia. Hacia 1860 es un soldado del ejército francés. Durante un permiso, conoce a Helene, la maestra de su pueblo. Mientras, el señor Baldabiau convence al padre de Hervé, el alcalde, para reconstruir la fábrica de seda. Comienza así un próspero negocio para el pueblo, hasta que una plaga que mata los gusanos lo hace peligrar. Baldabiau propone a Hervé hacer un viaje a África para traer huevos no contaminados. El joven soldado deja el ejército, se casa con Helene y parte hacia Egipto. Pero los huevos que trae también contienen la plaga. Baldabiau le envía entonces al lejano Japón. Allí mantendrá un romance clandestino y prohibido con una misteriosa y sensual mujer.

Descripción semiológica.-

Cuando Hervé se dispone a partir hacia Japón, Baldabiau y Helene le despiden.

00: 13: 14 / 00: 15: 58

Plano 1:

Plano americano de Hervé, Helene y Baldabiau acercándose a una calesa en la calle, al amanecer. Mientras el cochero acomoda el equipaje en la parte de atrás, Hervé sube y se sienta en el vehículo. Baldabiau se le acerca, le entrega una carpeta y una bolsa de dinero, le dice que su contacto japonés le espera en Vladivostok, que en la carpeta están las cartas para él, y que le llevará hasta el pueblo japonés de destino; le da una palmada en el brazo (correspondida por Hervé tocándole la mano), le desea suerte y se retira hacia el fondo. Entonces Helene, que ha permanecido con los brazos cruzados y pegados al cuerpo, abraza a Hervé. Los dos se besan y se dicen que se siempre se amarán. El cochero ocupa su puesto y arrea el caballo, la calesa se mueve y los amantes deben soltar sus manos enlazadas. Surge música. Helene, que vuelve a cruzar los brazos, y Baldabiau, que se ha encendido un cigarro, quedan mirando cómo Hervé se aleja.

-Imagen:

-Imagen de personajes (IP): Hervé, Helene, Baldabiau

-Imagen representacional (IR): luz del alba; figura del cochero; vehículo tirado por un caballo; movimientos de personajes y cochero; objetos entregados; acto de fumar de Baldabiau.

-Cinésica (Cs): gesto de afecto de Baldabiau al tocar a Hervé; gesto de recogimiento de Helene, con brazos cruzados; beso; manos enlazadas; miradas hacia la calesa que se aleja.

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): instrucciones de Baldabiau y palabras de despedida de los personajes

-Señal vocal (SV): voz de arreo

-Música:

-Tema musical con predominio tímbrico de las cuerdas, frases largas, ritmo pausado y expresión melancólica

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): ruidos de la amortiguación de la calesa; del trajín del cochero; de la palmada en el brazo; de las correas del tiro; y de los cascos del caballo

Plano 2:

Plano medio de Baldabiau y Helene, de espaldas, mirando la calesa alejarse hasta que desaparece al fondo de la calle, y ella se va. Aparece la voz del narrador: “Y así partí hacia el fin...”

-Imagen:

-IP

-IR: posición de los personajes; alejamiento de la calesa; salida de Helene

-S-código (S-c [composición]): encuadre conativo (cf. 3.4.7.)

-Voz:

-Voz contextualizada de personaje narrador (VN): narrador autodiegético

-LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 3:

Plano detalle (inserto) de unos ojos orientales de mujer que, lentamente, alzan la mirada hacia la izquierda. El narrador concluye la frase: “...del mundo”. Sigue música.

-Imagen: IR

-Voz: VN, LVO: narración

-Música

Plano 4:

Gran plano general de un carruaje, cerrado y tirado por varios caballos, tipo diligencia, que llega a unos edificios donde ondean banderas. El narrador cuenta por dónde cruzó la frontera.

-Imagen: IR

-Voz: VN, LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano americano de Hervé enseñando unos papeles a un soldado, delante de un grupo de personas entre carruajes.

-Imagen:

-IP

-IR: espacio; personas; carruajes; acción de enseñar documentos

-Código cultural (Cc [atuendo]): uniforme militar

-Música

-Sonidos:

-SR: ambiente; sonido de los papeles al ser desplegados

Plano 6:

Gran plano general del carruaje atravesando un puente de piedra sobre un río, de izquierda a derecha. Voz del narrador: “Luego atravesé Europa”

-Imagen:

-Imagen de actante contextualizado (Iact): carruaje

-IR: espacio; movimiento

-Voz: VN, LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 7:

Plano general del carruaje que se acerca desde el fondo y sale por la derecha, en un paisaje montañoso y nublado.

-Imagen: Iact, IR

-Música

-Sonidos: SR

Plano 8:

Plano general corto de Hervé, con barba, sentado en el compartimento de un tren con otras personas. Por la ventana se puede observar que el tren se desplaza hacia la derecha. Voz del narrador: “Fui en tren desde Viena...”

-Imagen:

-IP

-IR: espacio; personas; barba de Hervé

-Voz: VN, LVO: narración

-Música

-Sonidos:

-SR: marcha del tren

Plano 9:

Gran plano general del tren avanzando entre montañas, hacia la derecha. Narrador: “...A través de Moravia, hasta llegar a Kiev.”

-Imagen: IR

-Voz: VN, LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR: marcha del tren

Plano 10:

Plano americano, con *travelling* de seguimiento, de Hervé bajando del tren y avanzando hacia el frente, en una estación, entre el vapor de la locomotora, la gente y los equipajes. Narrador: “Contraté una caravana para cruzar...”

-Imagen:

-IP

-IR: movimientos de personaje y actantes; vapor; trenes estacionados; espacio

-Cc [atuendo]: ropas de abrigo, pañuelos tradicionales de las mujeres

- Voz: VN, LVO: narración
- Música
- Sonidos:
 - SR: silbido del vapor; pitido de un silbato; pasos; ambiente

Plano 11:

Gran plano general de un paisaje nevado y desértico por donde avanzan, hacia la derecha, las minúsculas figuras de una caravana. La voz del narrador concluye la frase y prosigue: "...La estepa rusa. Cinco mil kilómetros de hielo y tormentas."

- Imagen: IR
- Voz: VN, LVO: narración
- Música
- Sonidos:
 - SR: viento

Plano 12:

Plano general de un campamento en la nieve, donde un grupo de hombres con gruesos abrigos y gorros se calientan en torno a una hoguera.

- Imagen:
 - IR: luz crepuscular; tiendas de campaña; hoguera; leña apilada; grupo de hombres
- Música
- Sonidos:
 - SR: viento; crepitar del fuego

Plano 13:

Plano medio, con leve *travelling* hacia la izquierda, de Hervé entre dos hombres del grupo, llevándose un trozo de comida a la boca. Narrador: "Celebré la Navidad en el lago Baikal, pensando en Helene..."

- Imagen: IP, IR
- Voz: VN, LVO: narración
- Música
- Sonidos: SR: viento; crepitar de la hoguera

Plano 14:

Gran plano general del meandro entre montañas de un caudaloso río. En primer término inferior izquierda, avanzan las diminutas figuras de la caravana. Suenan las campanillas de los animales. La voz del narrador prosigue: "...A cada instante. Luego seguí el río Amura a lo largo de la frontera china..."

- Imagen:
 - IR: paisaje; caravana
- Voz: VN, LVO: narración
- Música
- Sonidos:
 - SR: campanillas

Plano 15:

Plano general de Hervé, de espaldas, en una playa rocosa donde rompen las olas. Narrador: "...Hasta llegar al océano."

- Imagen: IP, IR
- Voz: VN, LVO: narración
- Música
- Sonidos:
 - SR: rugir del mar

Plano 16:

Plano medio, con leve *travelling* hacia la izquierda, de Hervé afeitándose en una especie de tienda llena de hombres. Alguien que se acerca llama su atención y levanta la mirada. Narrador: "Pasé once días en Vladivostok..."

- Imagen:
 - IP
 - IR: acción de afeitarse; espacio y personas; movimiento de acercamiento de una figura
 - Cinésica (Cs): mirada

- Voz: VN, LVO: narración
- Música

Plano 17:

Plano medio de un hombre japonés, vestido y peinado tradicionalmente, que enseña unos ropajes a Hervé (fuera de campo). Narrador: "...Donde un guía japonés me entregó un disfraz."

- Imagen:
 - IR: hombre oriental; acción de mostrar la ropa
 - Código cultural (Cc [atuendo]): vestimenta y peinado tradicionales japoneses

- Voz: VN, LVO: narración
- Música

Plano 18:

Plano general de un junco surcando el mar hacia oriente, en un día soleado. Hay algunas figuras humanas sobre cubierta. Narrador: "Me hice a la mar en un barco de contrabando."

- Imagen: IR

- Voz: VN, LVO: narración
- Música:

-Surge un repunte épico en la pieza musical para luego regresar a la línea melancólica

- Sonidos: SR

Plano 19:

Plano medio del guía japonés hablando con otro hombre oriental, en su idioma.

-Imagen:

-Imagen contextualizada de actante (Iact): Guía japonés

-IR: hombres conversando

-Cc [atuendo]: kimonos y kasas japoneses.

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): palabras en japonés

-Música

Plano 20:

Plano detalle de un papel escrito con ideogramas que sostiene el interlocutor del guía, mientras hablan. Las manos del guía toman el papel, lo doblan y lo guardan.

-Imagen:

-IR

-Objeto significativo (Os): carta escrita con ideogramas

-Voz:

-Lenguaje verbal (LVO): palabras en japonés

-Música

-Sonidos:

-SR: crujir del papel

Plano 21:

Plano medio de Hervé vestido al estilo japonés, con los dos hombres que conversan al fondo, bajo un soportal de un puerto de mercancías. Narrador: “Y finalmente llegué al puerto de Sakata.”

-Imagen:

-IP

-Iact

-IR: espacio; situación

-Cc [atuendo]: disfraz japonés de Hervé

-Voz: VN, LVO: narración

-Música

Análisis semiótico de la configuración.-

-La configuración actualiza en el plano 1 el enunciado “despedida de Hervé”. La imagen de los personajes (IP), la imagen y el sonido representacionales (IR, SR), y la voz de arreo del cochero (SV) articulan la situación de la partida y los movimientos de todos los actantes; el lenguaje verbal (LVO) y los gestos de la cinésica (Cs) aportan las palabras y sentimientos expuestos en el acto de despedida. Por tanto, todas las semias se relacionan en función de **representación** de dicho enunciado.

IR <> SR <> SV <> IP <> Cs <> LVO

-Pero ese enunciado actualizado en el plano 1 puede ser analizado en otras funciones. Primero porque la despedida la protagonizan dos personajes que mantienen relaciones distintas con Hervé. Así, los gestos y palabras (Cs y LVO) que comparten Baldabiau y Hervé (IP) entran en función *indicativa* de su relación de amistad.

(IP < > Cs) + LVO

-Por su parte, el beso y los gestos entre Helene y Hervé (IP < > Cs) y las palabras de amor que se dirigen (LVO) articulan la función *indicativa* de su relación amorosa.

(IP < > Cs) + LVO

-En este mismo plano 1, las instrucciones verbales (LVO) de Baldabiau, al entregar la carpeta y la bolsa a Hervé, informan (o más bien son un recordatorio) de la misión del Joven y de que porta una carta para el contacto japonés. En este punto, cabría la posibilidad de identificar la imagen de la bolsa (de dinero) como objeto significativo, pues su reconocimiento como portadora de material monetario puede deberse a su convencionalización en la imaginería fílmica. Mantenemos su inclusión en la imagen representacional por razones de simplicidad del análisis, pero anotamos dicha eventualidad para el estudio de la posible convencionalización diacrónica de enunciados fílmicos. Hay, pues, función de *información*:

LVO + Configuración

-La actitud de mirar de Baldabiau y Helene al final del plano 1 (IP < > Cs) se relaciona con la composición del plano 2 (S-c), que presenta a los personajes de espaldas, en primer término derecha, frente a lo que sucede al fondo (encuadre conativo). Esa relación conforma la función de *ocularización* interna:

(IP < > Cs) + S-c [composición]

-La función de ocularización anterior se une a la imagen y los sonidos de la calesa que se aleja (IR < > SR), en función de *representación* de la acción vista por los personajes de Helene y Baldabiau.

((IP < > Cs) + S-c [composición]) < > (IR < > SR)

-La imagen de Helene (IP) y la imagen de su movimiento de salida (IR) forman función de *representación*. Esta acción se produce justo después de la desaparición del carruaje, lo que podría haber sido un punto de corte idóneo, sin embargo esta solución pone el último acento de la despedida en la mujer, y en su tristeza (según debe inferir el espectador, tras interpretar su actitud en la partida de su esposo).

IP < > IR

-Una pieza musical (M) comienza al partir la calesa y sigue durante la narración posterior del viaje de Hervé. Aporta su expresión melancólica a la configuración, primero de la despedida, y después del periplo del personaje hasta Japón. Función de *coloración*:

M + Configuración

-La voz del narrador (VN) surge al final del plano 2: el principio del viaje. Es la voz de Hervé (narrador autodiegético) que explica, a lo largo del segmento, cómo salió de Francia, atravesó Europa y Asia, y llegó a Japón. La voz se percibe disociada de la

diégesis, en un campo sonoro *over*. Además, el espectador dispone de información contextual por la que sabe que Hervé cuenta su historia. Función de **narración**:

(VN < > LVO) + Configuración

-El plano 3 (*inserto*) supone un extrañamiento en la interpretación del texto. El espectador puede reconocer la imagen de unos ojos femeninos orientales, pero no puede ubicarla en la diégesis. Ese extrañamiento abre una serie de interrogantes basados en la información contextual de que se dispone. Por un lado, esta imagen parece tener relación con el inicio del texto, donde una mujer oriental se bañaba en aguas termales. Por otro lado, como el narrador se presentó, al inicio del filme, con la intención de contar su historia a alguien concreto, se podría pensar que la imagen corresponde a la figura de un *narratario* diegético. Por último, teniendo en cuenta que el viaje que ahora comienza llevará a Hervé a Japón, y que las palabras co-presentes en el inserto dicen: “Y así partí hacia el fin del mundo”, el espectador puede imaginar que al llegar encontrará a la mujer propietaria de estos ojos. El discurrir del texto confirmará la primera y tercera cuestiones y negará la segunda. Así pues, el inserto cumple la misión de generar expectativas: la imagen representacional (IR) se relaciona con la configuración en función de **expectación**.

IR + Configuración

-Como hemos apuntado, el espectador establece una relación entre la imagen del inserto (plano 3) y la imagen de la mujer en la secuencia inicial. Función **deíctica** de las respectivas imágenes representacionales:

IR > IR [inicio]

-A partir del plano 4 se presentan una serie de escenas que se corresponden con las etapas del viaje que el narrador enuncia. En su conjunto representan la ilustración icónica y sonora del viaje que el narrador explica, pero debemos analizar cada episodio pues pueden contener otras funciones y articularlas de forma distinta. En los planos 4 y 5, la imagen del personaje (IP), la imagen y el sonido representacionales (IR, SR), y el código cultural de la uniformidad del soldado (Cc) **representan**, merced al anclaje de las palabras del narrador (LVO), el sentido ‘paso de la frontera’.

(IP < > IR < > SR < > Cc [atuendo]) > LVO

-En los planos 6 y 7 el carruaje (donde se supone que viaja Hervé) es un actante contextualizado (Iact) que se relaciona con la imagen y el sonido representacionales (IR y SR) en la función de **representación**, explicada por el narrador, del sentido ‘viaje a través de Europa’.

(Iact < > IR < > SR) > LVO

-En los planos 8 y 9, ‘viaje en tren desde Viena hasta Kiev’. Función de **representación**:

(IP < > IR < > SR) > LVO

-Además, en este episodio del viaje en tren, la imagen representacional (IR) muestra un cambio fisonómico en el personaje (IP): tiene barba poblada. Se trata de un indicio que señala el paso del tiempo. Función **indicativa**:

IP < > IR

-Plano 10: ‘llegada en tren a Kiev’ (aunque la explicación verbal se actualiza en el plano anterior). En este caso, la vestimenta de los figurantes trata de ubicar cultural y geográficamente la etapa del viaje. Función de **representación**:

(IP < > IR < > SR < > Cc [atuendo]) > LVO

-Planos 11, 12 y 13: ‘travesía de la estepa rusa’. Función de **representación**:

(IP < > IR < > SR) > LVO

-Plano 14: ‘seguimiento del río Amura’. Función de **representación**:

(IR < > SR) > LVO

-Plano 15: ‘llegada al océano’. Función de **representación**:

(IP < > IR < > SR) > LVO

-Planos 16: ‘estancia en Vladivostok’. Función de **representación**:

(IP < > IR) > LVO

-Además: función de **ocularización** interna por la relación de la mirada de Hervé (IP < > Cs) en el plano 16 y el encuadre siguiente.

Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-Plano 17: ‘entrega del disfraz’. Función de **representación**:

IR > LVO

-En este mismo plano 17: función **fisonómica** del guía japonés por la relación de imagen representacional (IR), código cultural del atuendo del actante (Cc), escala de encuadre suficiente (S-c) y palabras de la narración (LVO). El concurso del lenguaje verbal en la función conlleva la **nominación** del actuante: Guía japonés.

(IR < > Cc [atuendo] < > S-c [escala]) > LVO

-Plano 18: ‘singladura marítima’. Función de **representación**:

(IR < > SR) > LVO

-Planos 19 a 21: ‘en el puerto de Sakata, por fin en Japón’. Función de **representación**:

(Iact < > IP < > IR < > Cc [atuendo]) > LVO

-Los planos 19 a 21 (figura 46) actualizan la interacción del Guía con otro hombre. Ese acto de habla tiene por objeto presentar credenciales que permitan a Hervé seguir su viaje por el interior del país. Esta función de **representación** se articula por la imagen del actante contextualizado (Iact), la representacional de su interlocutor, de la situación y los movimientos (IR), el lenguaje verbal (LVO) y el objeto significativo carta (Os). El idioma que hablan es un japonés dialectal que pocos espectadores comprenderán, sin embargo lo fundamental en esta función es el acto de hablar, pues la univocidad del sentido descansa en el objeto significativo. Por lo mismo, el texto no prevé la interpretación de la escritura, y solo es necesario el reconocimiento de la tipografía oriental como parte del objeto. A pesar de todo, la comprensión de esta representación se apoya en la información contextual. En la escena de la despedida, Baldabiau informa de que entrega a Hervé ciertas cartas, lo que confiere a esta, junto al detalle del encuadre del plano 20, el estatus de objeto significativo. Así mismo, existe

cierto paralelismo entre esta escena y la del paso de la frontera francesa, en la cual también se enseñan credenciales.

(Iact < > IR < > LVO) > (Os + {contexto})

Efectos semántico-narrativos.-

-Inserto:

-El plano 3 muestra un *inserto diegético desplazado* (Metz, 2002 a). Se trata de una anticipación (prolepsis) de la escena en que Hervé conoce a la misteriosa mujer japonesa. Pero, aunque este encuadre se vuelve a presentar en dicha escena, es difícil su interpretación como prolepsis, ya que no actualiza una acción específica y recordable por el espectador.

-El inserto cumple dos cometidos complementarios en el texto: remite a la escena inicial y activa la expectación. Las primeras imágenes del filme crearon expectativas aún no resueltas; el inserto, al remitir a las imágenes iniciales, reactiva dichas expectativas.

-Secuencia por episodios:

-Las escenas de los planos 4 a 21 conforman una secuencia por episodios, según la define la sintagmática de Metz (2002 a): “cierto número de escenas breves ... que se suceden por orden cronológico” (p. 152).

-Además del orden, confieren unidad a la secuencia, la pieza musical y, sobre todo, la narración que fija el sentido de cada episodio y del conjunto completo como ‘el viaje hasta Japón’.

-La configuración como secuencia por episodios conlleva la asimilación convencional de las elipsis entre las distintas escenas.

-Narrador autodiegético:

-Hervé se erige en narrador a lo largo del texto, desde que al comienzo fue presentado (por él mismo) como personaje que cuenta su historia. Es un narrador autodiegético que se muestra como tal en forma de voz *over*, cuya fuente se sitúa siempre en un tiempo y un lugar ajenos a la situación evocada, pues ante la presencia de la figura del personaje se evidencia la falta de *síncresis* entre imagen y voz.

-En este segmento, el narrador ofrece principalmente su discurso explicativo. También se distingue en la narración el discurso emotivo, por el tono taciturno de la locución (amplificado por la coloración musical), y por el comentario sobre el recuerdo constante de Helene.

Implicaciones pragmáticas.-

-La información contextual influye en la comprensión del acto de despedida en la medida en que el texto ha explicitado la programación del viaje. Así mismo, el estatus de objeto significativo de la carta en japonés se debe al conocimiento de su entrega por Baldabiau a Hervé, al despedirle.

-La información general del espectador, geográfica y cultural, influye en su goce estético de la representación de las etapas del viaje.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (4)

Indicación:

-IP <> IR = *la barba de Hervé es señal del paso del tiempo*

Representación:

-IR <> SR <> SV <> IP <> Cs <> LVO = *Helene y Baldabiau despiden a Hervé*

-(IP <> Cs) + S-c [composición] <> (IR <> SR) = *la calesa se aleja ante la mirada de Helene y Baldabiau*

-IP <> IR = *Helene se va cuando desaparece la calesa*

Determinaciones. (16)

Deixis:

-IR > IR [inicio] = *la imagen del inserto remite a la imagen de la mujer oriental de la secuencia inicial*

F. Fisonómica:

-(IR <> Cc [atuendo] <> S-c [escala]) > LVO = *presentación del Guía japonés*

Nominación:

-(IR <> Cc [atuendo] <> S-c [escala]) > LVO = *presentación del Guía japonés*

Ocularización:

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP <> Cs) = *Hervé mira al guía japonés (ocularización interna secundaria)*

Representación:

-(IP <> IR <> SR <> Cc [atuendo]) > LVO = *episodio del viaje: paso de la frontera*

-(Iact <> IR <> SR) > LVO = *viaje a través de Europa*

-(IP <> IR <> SR) > LVO = *viaje en tren hasta Kiev*

-(IP <> IR <> SR <> Cc [atuendo]) > LVO = *Hervé baja del tren en Kiev*

-(IP <> IR <> SR) > LVO = *travesía de la estepa rusa*

-(IR <> SR) > LVO = *el viaje sigue el río Amura*

-(IP <> IR <> SR) > LVO = *Hervé llega al océano, al extremo de Asia*

-(IP <> IR) > LVO = *Hervé permanece varios días en Vladivostok*

-IR > LVO = *el guía le entrega un disfraz*

-(IR <> SR) > LVO = *viaje en barco*

-(Iact <> IP <> IR <> Cc [atuendo]) > LVO = *en el puerto de Sakata*

-(Iact <> IR <> LVO) > (Os + {contexto}) = *el guía japonés enseña las credenciales de Hervé*

Constelaciones. (7)

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta su expresión melancólica a la narración del viaje*

Expectación:

-IR + Configuración = *la imagen de los ojos orientales crea expectación*

Indicación:

-(IP < > Cs) + LVO = *los gesto y palabras entre Hervé y Baldabiau indican su amistad*

-(IP < > Cs) + LVO = *los gestos, el beso y las palabras entre los esposos indican que se aman*

-Información:

-LVO + Configuración = *las palabras de Baldabiau, al entregar la carpeta y la bolsa de dinero a Hervé, informan de que porta una carta credencial*

Narración:

-(VN < > LVO) + Configuración = *la voz de Hervé narrador cuenta el viaje*

Ocularización:

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Helene y Baldabiau miran cómo se marcha Hervé*

-Tipos de función con más de una clase:

-Ocularización: determinación y constelación

-Representación: interdependencias y determinaciones

Poética.-

-Anticipación del personaje oriental femenino:

El autor presenta de forma anticipada a la mujer japonesa, personaje crucial en la historia, activando así unas expectativas que tardarán en ser aclaradas. La inclusión del inserto obedece a esa intención. Esta fórmula está en consonancia con el carácter evocador de la narración. Hervé cuenta su historia, claramente determinada por su relación con esta mujer, por lo que su imagen se antepone en el discurso a la presentación de los acontecimientos anteriores a dicha relación.

-Estética del viaje:

El viaje es la realización del plan presentado por Baldabiau sobre una mesa de billar con la ayuda de tres mapas (Francia, Asia, Japón) colocados de forma contigua y sujetados por las bolas. Entonces, Hervé preguntó dónde está Japón, y el otro le contestó señalando con un palo de billar hacia su derecha. A partir de este presupuesto podemos realizar las siguientes consideraciones:

-La presentación del viaje podría prescindir de la narración. Sin embargo, la co-presencia de narración, imagen y sonidos no es tautológica, sino coherente con el tono evocador, plástico y melancólico del texto.

-Esa melancolía se consigue, en este segmento, por la expresividad musical, el tono de la locución, la apariencia fría de la mayoría de las imágenes y la ausencia de matices épicos (que cabrían esperarse en este tipo de aventura).

-La secuencia por episodios, además de cumplir la función informativa de la representación, tiene una clara intención estética que se manifiesta en los siguientes elementos:

-Plasticidad de los encuadres.

-Presentación de paisajes inmensos que empequeñecen la figura humana.

-Dirección constante, hacia la derecha, de los desplazamientos, en consonancia con la situación geográfica oriental de Japón y con la indicación de Baldabiau delante de la mesa de billar.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La falta de cohesión del inserto, con respecto a su inmediato contexto, produce el extrañamiento del espectador y activa la expectación.

-La ocularización interna es el elemento cohesivo entre los encuadres de la despedida.

-La secuencia por episodios basa su carácter unitario, cohesivo y coherente, en la narración, la coloración musical y la progresión geográfica y temporal.

-S-códigos:

En general, realizan la transmisión de las imágenes. A destacar, los grandes planos generales que actualizan los paisajes en su inmensidad. Y en particular, la escala sirve a la configuración ostensiva del objeto significante carta.

Inciden directamente en la articulación de funciones:

-Composición:

-Ocularización por encuadre conativo en la escena de la despedida

-Representación de la despedida

-Escala:

-Funciones fisonómica y de nominación del Guía japonés

-Montaje:

-Ocularización de Hervé al Guía

-Sistema:

-El inserto remite a la escena inicial, recuerda la existencia de la mujer oriental no ubicada en la diégesis. La inserción de esta imagen, en el momento que comienza el viaje a Japón, la postulan como significante de un personaje que Hervé encontrará en su destino (de hecho, el inserto es una prolepsis). Así pues, el texto anuncia un personaje antes de su presentación diegética.

-El viaje representado en la secuencia por episodios es la puesta en práctica del viaje planeado por Baldabiau en la secuencia del billar. Su actualización se basa en las

funciones de narración y representación, fórmula sistematizada con anterioridad en el texto.

[Diálogo en japonés]

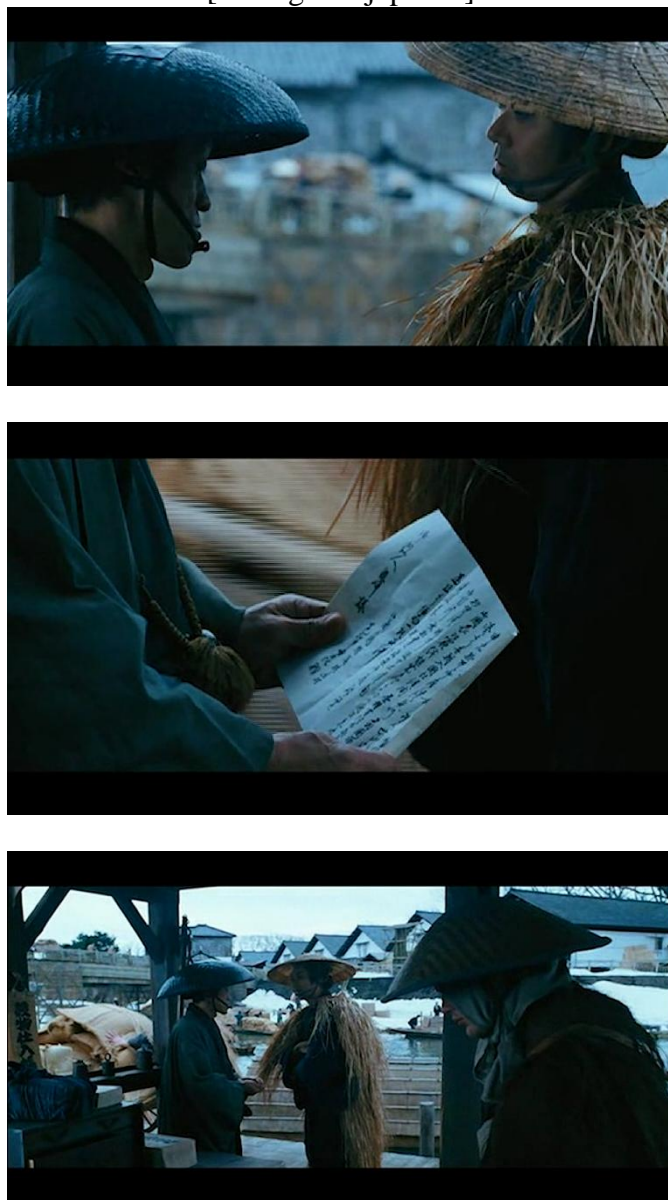


Figura 46: El objeto significativo de la carta credencial fija el sentido de la representación.

Seda (2007) de François Girard.

Fuente: [DVD] Madrid. TriPictures, 2009

4.1.25.-*Slumdog millionaire* (2008) de Danny Boyle.
(Cambio fisonómico)

Jamal Malik es un joven de los suburbios de Bombay que participa en la versión india del concurso televisivo *¿Quién quiere ser millonario?* A las puertas de conseguir el premio máximo si contesta a la última pregunta, la policía le tortura e interroga porque el conductor del programa cree que ha estado haciendo trampas. Jamal explica a la policía que conocía la mayoría de las respuestas por casualidad, debido a acontecimientos relevantes de su vida. Cuenta a la policía sus vivencias desde niño. Queda huérfano por la violencia religiosa y vive en un basurero con su hermano Salim y Latika, una niña también huérfana que se une a ellos, hasta que son reclutados por Maman, un mafioso que engaña y obliga a muchos niños y niñas a ejercer la mendicidad en su provecho. Cuando Maman pretende cegar a Jamal para que, como niño ciego, recaude más dinero, Salim consigue impedirlo y escapa con su hermano, pero dejan atrás a Latika. Sobreviven en los trenes de pasajeros, vendiendo todo tipo de productos, pidiendo o robando, hasta que un día, ya adolescentes, llegan al Taj Mahal y comienzan a estafar a los turistas haciéndose pasar por guías. Jamal insiste en volver a Bombay para encontrar a Latika. Cuando la encuentran, Maman quiere prostituirla. Salim mata a Maman, abusa de Latika, amenaza a su hermano y entra en la organización mafiosa de Javed, rival de Maman. Los hermanos se separan, pero Jamal intenta contactar y huir con Latika, atrapada en la organización de Javed. Como no puede acercarse a la chica, entra en el concurso televisivo, porque sabe que ella es espectadora asidua.

Descripción semiológica.-

En una de sus peripecias en los trenes de pasajeros, intentado robar comida, Jamal y Salim son descubiertos y en el forcejeo caen del tren.

00: 39: 01 / 00: 39: 36

Plano 1:

Plano general de los dos hermanos gritando y cayendo del tren.

-Imagen:

- Imagen de personajes (IP): Jamal y Salim
- Imagen representacional (IR): caída del tren en marcha; luz diurna

-Voz:

- Reflejos vocales (RV): gritos de los niños

-Música:

- Segmento final de una canción, compuesto por fraseo instrumental

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): marcha del tren; golpes de los cuerpos en la tierra

Planos 2 a 14:

Serie de *planos generales, medios y detalles*, de muy corta duración, de los niños rodando y levantando gran cantidad de polvo hasta quedar tendidos en el suelo, mientras el tren se aleja.

-Imagen:

-IP

-IR: rodar de los cuerpos; polvo levantado; tren que sigue su marcha en los planos generales, al principio de la serie

-Música:

-Fraseo instrumental de la canción que termina al dejar de rodar los cuerpos

-Sonidos:

-SR: marcha del tren; rozamientos de los cuerpos al rodar y al quedar frenados en la tierra

Plano 15:

Plano medio de dos adolescentes que se incorporan con gestos de dolor y sacudiéndose entre la nube de polvo. Se oye el tren que se aleja. Cuando sus rostros son visibles, el más joven mira hacia la izquierda y pregunta: “-¿Esto es el cielo?”

-Imagen:

-IR: adolescentes que se incorporan sacudiéndose; espacio polvoriento

-Cinésica (Cs): gestos de dolor; mirada del más joven

-Voz:

-Lenguaje verbal oral (LVO): pregunta del más joven

-Reflejos vocales (RV): respiración de esfuerzo

-Sonidos:

-SR: golpes en las ropas al sacudirse; marcha del tren; pjar de pájaros

Plano 16:

Plano general del Taj Mahal que surge entre una nube de polvo que se desvanece.

-Imagen:

-IR: polvo

-Código cultural (Cc [espacio]): lugar reconocible: Taj Mahal

-Sonidos:

-SR: pjar de pájaros

Plano 17:

Plano medio de los dos chicos (=plano 15). Son Jamal y Salim, más mayores: el tiempo ha pasado y han crecido. El polvo ha disminuido. El mayor (Salim) contesta mirando hacia la izquierda: “-No estás muerto, Jamal”.

-Imagen:

-IP, IR

-Cs: mirada

-Voz: LVO

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-En los primeros 14 planos se presenta la caída del tren en marcha de Jamal y Salim que provoca que rueden por la tierra. Participan en la oportuna función de **representación**: imagen de personajes (IP), imagen y sonidos representacionales (IR, SR) y los reflejos vocales (RV) de los gritos iniciales.

IP < > IR < > SR < > RV

-La pieza musical concluye al mismo tiempo que el rodar de los personajes por la tierra. El fraseo instrumental de este segmento es parte de una canción que se ha desarrollado durante una *secuencia por episodios* (tipo de combinación de montaje en la sintagmática de Metz, 2002 a), una serie de escenas breves, cuya sucesión temporal es discontinua y que forman parte de un proceso global que se percibe como un todo: la vida, las vicisitudes y la actividad de Jamal y Salim en los trenes. La caída del tren es la escena final de ese proceso global. El tema musical procura cohesión a la secuencia por episodios en general, y su conclusión señala aquí el final de la misma y de la acción concreta del rodar de los personajes. Función de **puntuación**.

M [suspensión] + Configuración

-En el plano 15, se perciben aún los sonidos de la marcha del tren y, al principio, el cuadro está cubierto por la nube de polvo levantada por el rodar de los cuerpos. Así mismo, la acción de incorporarse de las figuras es coherente con la acción anterior concluida del rodar. Sonidos e imagen representacionales (SR, IR) vehiculan elementos isotópicos que cohesionan este y los encuadres anteriores. Función de **cohesión**.

IR + SR

-Este plano 15 muestra, a medida que la nube de polvo se disuelve, dos adolescentes que se incorporan doloridos y se sacuden el polvo. La imagen y los sonidos representacionales (IR, SR), los gestos cinésicos de dolor (Cs) y los reflejos vocales de esfuerzo (RV) articulan función de **representación**.

IR < > Cs < > SR < > RV

-Pero la representación anterior, a pesar de la cohesión entre encuadres, es incoherente con la representación que la precede en el aspecto *actancial*: ‘caen del tren y ruedan por tierra niños, pero se incorporan adolescentes’. El extrañamiento producido, lejos de dificultar la intelección, provoca el despliegue de una serie de sentidos eficaces en el relato, por medio de una configuración compuesta de varias funciones semióticas simultáneas que tienen como efecto la suposición ‘los adolescentes son Jamal y Salim, que han crecido porque ha pasado el tiempo’. Mencionaremos en primer lugar la función **fisonómica** (figura 47) que se establece entre la escala del plano 15 (S-c), suficiente para la asimilación de los rostros actualizados, y la imagen representacional (IR). Esta función fisonómica se relaciona con la cohesión semántica entre encuadres (y por tanto, entre las acciones que presentan), para activar la inferencia de que los adolescentes son los mismos niños que cayeron, pero ya mayores: función **indicativa** de que el cambio fisonómico responde al crecimiento en edad de los personajes. La indicación del crecimiento señala una elipsis temporal en la configuración discursiva (si los personajes han crecido en edad, el tiempo ha pasado): función de **elipsis** que, para rellenar la historia omitida entre la caída infantil y la incorporación adolescente, provoca la inferencia de la estancia prolongada de los personajes en el ferrocarril. Estas funciones no se dan de la forma lineal y consecuente en que parece presentarlas el

análisis. Por el contrario, se producen simultáneamente, de forma conjunta y por las interrelaciones sincrónicas que contribuyen a la mutua instauración.

S-c [escala] < > IR
(Cohesión) < > (S-c [escala] < > IR)
(Indicación) < > Configuración

-Sobre la configuración denotativa, que incluye las representaciones cohesionadas, la función fisonómica y la indicación por inferencia, se realiza una construcción retórica que aporta sentidos connotados. El extrañamiento por incoherencia entre los sujetos actuantes y la forma de la primera representación funcionan como elementos *alotópicos*, indicadores de la desviación *sémica*. Las acciones de la caída y el rodar se presentan a partir de una combinación de planos de muy corta duración (S-c) que actualizan los cuerpos y los rostros infantiles de los personajes y que constituyen una *acumulación* retórica. Por otra parte, la incorporación de los adolescentes implica que los personajes han caído también del tren con esta edad. La actualización única de la caída representa, por *sinécdoque particularizante* o inductiva, las varias veces que ha podido suceder el acontecimiento durante sus peripecias en los trenes. Se trata de una construcción discursiva de frecuencia iterativa, difícil de conseguir en un medio representacional, por la que una única presentación vehicula varios acontecimientos que se repiten en la historia. Contribuye a la instauración de este sentido, la pertenencia de la escena a la secuencia por episodios del ferrocarril. Función **connotativa**:

Configuración + S-c [duración y montaje] : acumulación, sinécdoque

-La mirada de los personajes en los planos 15 y 17 (IP < > Cs) se relaciona con el encuadre intermedio (plano 16), que actualiza un lugar conocido (Taj Mahal: Cc [espacios]) entre el polvo suspendido (IR), en función de **ocularización** interna.

(Cc [espacios] < > IR) [encuadre intermedio] > (IP < > Cs)

-El plano 16, encuadre intermedio de la ocularización, muestra un lugar culturalmente conocido, el Taj Mahal (Cc [espacios]), a través del polvo levantado por el rodar de los cuerpos. Los sonidos representacionales (SR) recrean el ambiente sonoro diurno del entorno (en la descripción semiológica apuntamos “piar de pájaros”, pero la atención del análisis puede descubrir otros sonidos como las campanillas del ganado y voces de pastoreo). Función de **representación**:

Cc [espacios] < > IR < > SR

-El código cultural que identifica el lugar (Cc [espacios]) completa, en la configuración, función **situacional**: ubica espacialmente la acción.

Configuración > Cc [espacios]

-El breve diálogo que mantienen los personajes en los planos 15 y 17, y que pertenecería a la representación, sirve a dos efectos en la configuración. Primero, la pregunta del más joven (Jamal) y la visión del majestuoso edificio del Taj Mahal entre el polvo se relacionan para señalar la fascinación producida en el personaje: función **indicativa** entre el lenguaje verbal oral (LVO) y la función de ocularización interna. Y segundo, la respuesta del mayor (Salim) que utiliza el vocativo /Jamal/, sirve para fijar, de forma distributiva, la función fisonómica simultánea de los personajes: función de **anclaje** que implica el lenguaje verbal (LVO), la imagen de personajes (IP) y la

representacional (IR) que muestra quién habla. Hay que aclarar que la respuesta no aporta información al relato, pues el espectador sabe que Jamal está vivo.

LVO + (Ocularización)
(F. fisonómica) > (IP < > IR < > LVO)

Efectos semántico-narrativos.-

-Cambio fisonómico:

-El cambio en la fisonomía de los personajes está motivado por la estructura de la narración, que se organiza como una retrospectión de la vida de Jamal, el joven concursante de *¿Quién quiere ser millonario?* Jamal cuenta sus vivencias desde niño a al policía que le interroga para demostrar que sabía las respuestas del concurso por acontecimientos relevantes de su vida. En sus peripecias infantiles le acompañaban su hermano Salim y Latika, personajes todos de edades parecidas y, por tanto, sujetos a cambios fisonómicos en el discurso.

-En el segmento analizado, los cambios fisonómicos requieren una nueva función fisonómica y una indicación para integrarlos como nuevos significantes de los personajes.

-El cambio fisonómico en sí activa el sentido narrativo de la elipsis: el paso del tiempo.

-Por otra parte, el cambio, señala el inicio de una nueva etapa en la vida del protagonista.

-Sentido de la connotación en la historia:

Tras su etapa como esclavos mendigos de Maman, los hermanos gozan de libertad sobreviviendo en los trenes (etapa actualizada en la secuencia por episodios que finaliza en el segmento analizado). Pero la vida en el ferrocarril no está exenta de vicisitudes. El sentido recurrente (i.e. frecuencia iterativa) que aporta la sinécdoque ('expulsiones de los trenes') es una prueba de ello.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información contextual:

El espectador se sabe ante un relato retrospectivo. Un personaje joven cuenta su vida desde niño y el discurso ya ha mostrado su imagen infantil (y la de sus *ayudantes*). Desde esta perspectiva, el cambio fisonómico, aunque sorpresivo en su actualización, se asimila en la intelección porque se espera el crecimiento de los personajes y se prevén los cambios en sus fisonomías.

-Información pragmática general:

La función situacional se interpreta en la medida que el conocimiento cultural del espectador integre la imagen del Taj Mahal, su ubicación en la ciudad india de Agra y (o al menos) su consideración como una de las grandes maravillas del mundo.

-Activación de inferencias:

El texto propone la lectura activa del espectador y la realización de inferencias basadas en la experiencia y el conocimiento de otros textos:

-La indicación inferida del cambio fisonómico se fundamenta en la competencia lectora de *secuencias por episodios* y en la experiencia del crecimiento.

-La indicación de la fascinación de Jamal ante el Taj Mahal se infiere por el conocimiento cultural del lugar y su consideración como una de las más bellas realizaciones arquitectónicas del hombre.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (7)

Elipsis:

-(Indicación) < > Configuración = *la indicación del crecimiento provoca el establecimiento de una elipsis temporal entre la caída y la incorporación*

F. Fisonómica:

-S-c [escala] < > IR = *imágenes de Jamal y Salim adolescentes*

Indicación:

-(Cohesión) < > (S-c [escala] < > IR) = *se infiere que los adolescentes son los hermanos Jamal y Salim, que han crecido*

-LVO < > (Ocularización) = *la pregunta sobre si están muertos de Jamal, asociada a la visión del Taj Mahal, indica la fascinación del personaje por lo que ve*

Representación:

-IP < > IR < > SR < > RV = *Jamal y Salim caen del tren y ruedan por la tierra*

-IR < > Cs < > SR < > RV = *dos adolescentes se incorporan doloridos y sacudiéndose entre el polvo*

-Cc [espacios] < > IR < > SR = *el Taj Mahal entre el polvo, de día*

Determinaciones. (3)

Anclaje:

-(F. fisonómica) > (IP < > IR < > LVO) = *la respuesta de Salim fija quién es cada uno de los adolescentes, al incorporar el vocativo de su hermano*

Ocularización:

-(Cc [espacios] < > IR) [encuadre intermedio] > (IP < > Cs) = *los personajes ven el Taj Mahal entre el polvo*

F. Situacional:

-Configuración > Cc [espacios] = *el lugar culturalmente reconocible sitúa la acción espacialmente*

Constelaciones. (3)

Cohesión:

-IR + SR = *la imagen del polvo y el sonido del tren, que se mantienen en el plano 15, lo cohesionan con los encuadres anteriores que actualizan la caída y el rodar de los personajes*

Connotación:

-Configuración + S-c [duración y montaje] : acumulación y sinécdoque = *la acumulación de planos y el sentido de la representación connotan que los personajes han caído varias veces*

Puntuación:

-M [suspensión] + Configuración = *la conclusión del tema musical señala el fin de la acción de rodar por la tierra*

Poética.-

-El cambio fisonómico se produce de forma sorpresiva, sin la mediación de un código estructurado, como podría suponer la actualización de una mención escrita de situación temporal, y sobre la confianza en la competencia interpretativa del espectador. El autor muestra así la intención de realizar una configuración original que procure un efecto estético en el espectador.

-Por otro lado, la configuración del cambio fisonómico revela una gran eficiencia semiótica por los sentidos narrativos que se despliegan a partir de él (elipsis, vicisitudes en el ferrocarril, comienzo de una nueva etapa). Si bien es verdad que su inclusión como final de la *secuencia por episodios* determina esta potencialidad.

-Destacamos la articulación por frecuencia iterativa connotada del sentido ‘expulsiones de los trenes’.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La cohesión aportada por los elementos semánticos del polvo y el sonido del tren inciden en la interpretación del cambio fisonómico.

-La incoherencia entre los sujetos de las representaciones cohesionadas permite la actualización del cambio fisonómico.

-S-códigos:

-El montaje condiciona la significación del segmento:

-La combinación de planos de corta duración provoca la acumulación retórica que contribuye al extrañamiento activador de la sinécdoque de sentido recurrente.

-La ocularización se produce por la combinación de encuadres que actualizan la mirada y el objeto observado.

-El contraste en los ritmos de montaje de las dos representaciones del segmento (caída e incorporación) contribuye a la delimitación de las etapas vitales de los personajes.

-Por otra parte, la escala participa en la función fisonómica.

-Sistema:

-Los cambios fisonómicos forman parte de la estructura narrativa que organiza el relato, pues la historia se actualiza a partir de retrospectivas de un personaje joven que comienzan en el periodo de su infancia.



Figura 47: Nueva función fisonómica de los personajes.
Slumdog millionaire (2008) de Danny Boyle.
Fuente: [DVD] Barcelona. Sogedasa, 2009

4.1.26.-**Tierra y libertad (1995)** de Ken Loach.
(Secuencia ordinaria)

David Carr muere anciano en Liverpool. Su nieta encuentra en su cuarto una maleta llena de recuerdos: recortes de periódicos sobre la Guerra Civil Española, un pañuelo rojo que envuelve un puñado de tierra y un paquete de cartas que comienza a leer. El contenido de las cartas, escritas por David a su novia Kitty, nos lleva al pasado, al otoño de 1936, cuando el joven David, por aquel entonces obrero en paro y militante del partido comunista británico, decide viajar a España para combatir con las Brigadas Internacionales.

Descripción semiológica.-

Las cartas de David cuentan que su entrada en España es irregular, y que en Barcelona ingresa en las Milicias de POUM que combaten en el frente de Aragón. Allí conoce a hombres y mujeres de distintas nacionalidades que luchan juntos en las trincheras. Entre ellos, a Blanca, una miliciana por la que David se siente atraído. En una ocasión liberan un pueblo y participan en la colectivización de su tierra. Tras la batalla, entierran a los caídos y Blanca pronuncia unas palabras de homenaje a los muertos y de aliento a los combatientes. Pero sus medios son escasos y sus armas están en mal estado. El gobierno republicano, liderado por comunistas, intenta unificar las fuerzas combatientes tratando de que el ejército regular absorba a los milicianos. El grupo de David decide por votación seguir como milicia independiente. Él cae herido por el mal funcionamiento de un rifle y es hospitalizado en Barcelona. Tras salir del hospital se reúne con Blanca en una pensión, donde su relación trasciende la mera amistad. Después, Blanca vuelve airada a la milicia porque David ha decidido alistarse en el ejército regular estalinista. David participa en las luchas intestinas entre comunistas y anarquistas en Barcelona. Se arrepiente de haberse alistado y vuelve con su grupo de milicianos. Ahora las mujeres ya no pueden luchar y se ocupan de la cocina y el dispensario. Tras una sangrienta escaramuza en el frente, un destacamento del ejército comunista pretende que entreguen las armas y detener a sus oficiales, pues el POUM ha sido ilegalizado. Entre el nerviosismo general, las protestas de los milicianos y la tensión de los soldados, un tiro alcanza a Blanca y la mata. David lleva el cadáver de Blanca a casa de sus padres para enterrarla en su pueblo

01: 38: 53 / 01: 41: 05

Plano 1:

Plano entero de David sentado junto al cuerpo presente de Blanca, en casa de los padres de la chica. Se oyen ruidos de pasos y movimientos en la habitación (fuera de campo), y el pío de los pájaros en el exterior. David mira hacia la izquierda. Suena música extradiegética que expresa tristeza.

-Imagen:

-Imagen de personajes (IP): David y Blanca

-Imagen representacional (IR): espacio interior; posición de personajes

-Música:

-Melodía triste

-Sonidos:

-Sonido representacional (SR): ruidos de pasos y movimientos fuera de campo; piar de pájaros

Plano 2:

Plano medio, con *panorámica* de seguimiento, de la Madre de Blanca, que coge su pañuelo rojo y se dirige, llorando, hacia la derecha para dárselo a David.

-Imagen:

-IP: Madre y David

-Imagen contextualizada de objetos (IE): pañuelo

-IR: movimientos; acción de entrega

-Cinésica (Cs): gesto de llanto de la Madre

-Música

-Sonidos: SR

Plano 3:

Plano medio de David, con *panorámica* de seguimiento, mirando el pañuelo, sentándose y doblándolo con cuidado. Se oye la voz narradora de David: “Enterramos a Blanca en tierra colectivizada. Le hubiese gustado, a pesar de que los estalinistas llegaron al cabo de cuatro semanas y desmontaron la comuna...”

-Imagen: IP, IR

-Voz:

-Voz contextualizada de personaje narrador (VN): narrador autodiegético

-LVO: narración

-Música

-Sonidos: SR

Plano 4:

Plano medio, con *panorámicas* de seguimiento, de David y otros hombres llevando el féretro de Blanca y entrando en el cementerio, seguidos por el séquito funerario, en cuyas primeras filas caminan, desolados y entre sollozos, el Padre y la Madre de Blanca. Sigue la voz del personaje narrador: “...Al menos la tierra le perteneció durante un tiempo. Estoy intentando volver a casa, Kitty, pero no será fácil. Circula una lista de buscados y yo figuro en ella como desertor y partidario del POUM. No hay casas seguras y estamos siempre escondiéndonos entre descampados en las condiciones más duras. También han sido asesinados algunos de los luchadores socialistas...”

-Imagen:

-IP, IR

-Código cultural (Cc [acto social]): entierro

-Cinésica (Cs): gestos de llanto de la Madre y acompañantes

-Imagen de actantes (Iact): personas del pueblo en cortejo fúnebre

-Voz:

-VN, LVO

-Reflejos vocales (RV): sollozos

-Música

-Sonidos: SR

Plano 5:

Plano general del cortejo fúnebre entrando en el cementerio. Continúa la voz del narrador: "...más honestos y dedicados a la causa. Pero si recibes esta carta quiero que entiendas que no me arrepiento de nada. Las revoluciones son contagiosas..."

- Imagen: IR, Iact, Cc [acto social]
- Voz: VN, LVO
- Música
- Sonidos: SR

Plano 6:

Plano americano del cortejo fúnebre de espaldas, avanzando hacia el fondo del cementerio. Voz del personaje narrador: "...Y si hubiésemos triunfado aquí, quizás hubiéramos podido cambiar el mundo. No pasa nada, ya llegará nuestro día".

- Imagen: IR, Iact, Cc [acto social]
- Voz: VN, LVO
- Música
- Sonidos: SR

Plano 7:

Plano medio de la Madre llorando entre otras mujeres que la sostienen.

- Imagen:
 - IP, Iact, IR
 - Cinésica (Cs): gestos de llanto
- Voz:
 - Reflejos vocales (RV): llanto
- Música
- Sonidos: SR

Plano 8:

Plano detalle con panorámica del féretro que es introducido en la fosa por medio de gruesas cuerdas, mientras se oyen los sollozos de las mujeres. *Panorámica* ascendente a plano medio de David, que sostiene y recoge una de las cuerdas. Se oye la voz de Blanca pronunciando las palabras que dijo en el entierro de los compañeros caídos tras la liberación del pueblo colectivizado: "Vamos a dejarlos en la tierra. Pero esta tierra ahora nos pertenece, compañeros. De aquí tenemos que sacar la fuerza para seguir luchando. Porque la batalla es larga y son muchos, pero nosotros somos muchos más, siempre seremos muchos más".

- Imagen: IR, IP
- Voz:
 - RV: sollozos
 - Voz contextualizada de personaje (VP): voz de Blanca
 - LVO: locución de Blanca
- Música
- Sonidos: SR

Plano 9:

Plano detalle, con panorámica a plano medio del Padre de Blanca cogiendo un puñado de tierra y echándolo en la sepultura. La voz Blanca sigue su locución: “¡El mañana es nuestro, compañeros!”. Cesa la melodía triste y comienza a oírse el himno anarquista *¡A las barricadas!* cantado por varias voces.

-Imagen:

-IP, IR

-Código cultural (Cc [ritual]): acción ritual de echar tierra en la sepultura

-Voz: VP, LVO

-Música:

-Suspensión de la melodía triste

-Música codificada (Mc): canción anarquista

-Sonidos: SR

Plano 10:

Plano medio de David, con *panorámicas* de seguimiento a *plano detalle*, cogiendo y echando un puñado de tierra sobre el féretro, y tomando otro para recogerlo en el pañuelo rojo de Blanca. Sigue la canción anarquista.

-Imagen:

-IP, Cc [ritual]

-Imagen contextualizada de objetos (IE): pañuelo

-IR: movimientos; acción de echar tierra en el pañuelo

-Música: Mc

-Sonidos: SR

Plano 11:

Primer plano de David cabizbajo. Canción

-Imagen:

-IP, IR

-Cinésica (Cs): gesto de tristeza

-Música: Mc

-Sonidos: SR

Tras el segmento textual descrito, se presenta la secuencia final del filme: el enterramiento de David en el presente (figura 48). El féretro es introducido con cuerdas en la fosa y algunos asistentes echan puñados de tierra en la sepultura. Su Nieta lee un poema y vacía la tierra del pañuelo rojo en la tumba. Los asistentes alzan el puño y la chica levanta el que sostiene el pañuelo.

Análisis semiótico de la configuración.-

-El plano 1 presenta a David junto al cadáver de Blanca (IP). La imagen representacional (IR) señala la posición y actitud de los personajes y el lugar como interior de una vivienda (por inferencia contextual se interpreta que es la casa de los padres de Blanca). El par de pájaros (SR) recrea el ambiente rural de un pueblo. La relación de estas semias produce función de **representación** (‘David vela a Blanca’).

IP <> IR <> SR

-En este plano 1 se oyen ruidos (SR) cuya fuente no aparece en el encuadre. Se actualiza así el *fuera de campo* para denotar que hay alguien más en la estancia.

SR > Configuración

-La mirada de David (IP < > Cs) se dirige hacia la izquierda y se relaciona con el encuadre siguiente (plano 2) en función de *ocularización* interna secundaria.

Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs)

-Ese encuadre siguiente, objeto de la ocularización (plano 2), presenta a la Madre de Blanca llorando (IP < > Cs) y dirigiéndose hacia la posición de David para entregarle (IR < > SR) el pañuelo de su hija (IE). El pañuelo es un objeto contextualizado, pues es la prenda que suelen llevar los milicianos como identificación. Mientras Blanca aparecía como mujer combatiente, llevaba el pañuelo rojo y negro de los anarquistas. Pero desde la vuelta de David con sus compañeros milicianos, y en el momento de su asesinato, Blanca lleva pañuelo rojo. Función de *representación*:

IP < > Cs < > IR < > SR < > IE

-En el plano 3, David vuelve a sentarse y dobla el pañuelo. Imagen de personaje (IP) e imagen representacional (IR) se relacionan en función de *representación*.

IP < > IR

-La música (M) aporta su expresión de tristeza a las representaciones del duelo por Blanca y del sepelio posterior. Completa función de *coloración*. El dolor por la muerte de Blanca fue expresado por gestos, llantos y acciones de sus compañeros en la escena del asesinato, y de sus familiares y vecinos al llegar al pueblo. En esta escena, la expresión del dolor y la tristeza se realiza casi exclusivamente a través de la música para centrar la atención sobre la entrega del pañuelo, acción importante por su funcionalidad narrativa, como veremos más adelante.

M + Configuración

-En el encuadre 3 surge la voz de David como narrador de la historia. La locución que articula se prolonga hasta el plano 6 del segmento. La voz se percibe dissociada de la imagen diegética del personaje y la locución mantiene la forma de narración epistolar que se ha instaurado desde el comienzo del texto, con referencias explícitas al *narratario* (Kitty). Voz de narrador (VN), en este caso autodiegético, y lenguaje verbal oral (LVO) completan función de *narración*:

(VN < > LVO) + Configuración

-A partir del plano 4 se presenta el entierro que la locución del narrador anticipa en el encuadre anterior. El acontecimiento se percibe como un acto social culturalmente codificado (Cc). En la correspondiente función de *representación* participan, además, la imagen de personajes (David y los padres: IP), la imagen de actantes (habitantes del pueblo que conforman el cortejo fúnebre: Iact), la imagen y el sonido representacionales de los movimientos particulares y el escenario rural (IR, SR), y los gestos y reflejos vocales que denotan el dolor de los familiares (Cs, RV), individualizados en el encuadre 7 (*plano medio* de la Madre llorando entre otras mujeres que la sostienen).

IP < > Iact < > Cs < > RV < > Cc [acto social] < > IR < > SR

-Entre la escena de la entrega del pañuelo, con el cuerpo presente de Blanca, y la escena del entierro hay una elipsis evidente por el lógico carácter consecutivo de los

acontecimientos. El entierro, como acto social, señala la vela del cadáver por David (durante la cual la Madre le entrega el pañuelo) como parte del duelo global, que incluye la reunión de parientes en la casa mortuoria y la posterior conducción del féretro al funeral o al cementerio. Así pues, la función de *elipsis* se articula por la interdependencia de las representaciones de los dos acontecimientos.

(Representación [vela]) < > (Representación [entierro])

-La música (M) y la función de narración se actualizan en los encuadres de las dos escenas (vela y entierro), completan función de *cohesión* y confieren el sentido unitario y global del ‘duelo’ al segmento. Esta función tiene, además, la intención de asociar las acciones de la ‘entrega del pañuelo’ y del posterior ‘llenado de tierra’ del mismo.

(M + (Narración)) + Configuración

-El lenguaje verbal de la narración (LVO) completa función de *información* de varios aspectos: el lugar colectivizado del enterramiento; la cancelación posterior de la comuna por los estalinistas; las condición de buscado de David; sus vicisitudes para esconderse y volver a casa; la represión comunista contra el POUM; su no arrepentimiento; sus opiniones sobre lo que hubiera podido suponer el triunfo de la revolución en España; y su mensaje de esperanza. Hay que tener en cuenta que esta locución narra el final de la historia de David en la guerra española. Habla de derrota personal y colectiva en el momento en que se representa el enterramiento de su camarada más querida. Pero termina con esperanza, lo que incide directamente en el significado global del filme.

LVO + Configuración

-En el plano 8 se representa la acción de bajar el féretro a la fosa. David participa en la acción sosteniendo una de las cuerdas. Función de *representación*:

IP < > IR < > SR

-El encuadre de detalle (S-c [escala]) *subraya* la acción del descenso del féretro.

S-c [escala] + (IP < > IR < > SR)

-El movimiento de encuadre (S-c) señala a David (IP) como sujeto de la acción del descenso del féretro. Función de *valorización* que evidencia también la presencia cercana al cadáver del personaje de David. Cercanía que se produce y se muestra durante todo el segmento.

S-c [movimientos] < > IP

-En el plano 8 surge la voz reconocible de Blanca articulando las palabras que pronunció en el entierro de los compañeros caídos tras la liberación del pueblo colectivizado. Voz de personaje (VP) y lenguaje verbal oral (LVO) entran en función *deíctica* con la configuración de aquel acontecimiento. Esta deixis se produce por iteración completa de un segmento sonoro del discurso, es decir por la aplicación de la propiedad fundamental de la frecuencia con que cuenta la imagen audiovisual, como imagen técnica. Así pues, esta remisión repetitiva a un momento anterior constituye una *analepsis* sonora, una retrospección que solo se vehicula por el canal auditivo del discurso pero que trae a la memoria del espectador el acontecimiento completo de la historia.

(VP < > LVO) > Configuración

-La analepsis sonora, actualizada por la locución *over* de Blanca a partir del plano 8, provoca una lectura connotativa por *alusión* al momento de la historia en que se produjo la acción retrospectiva: el enterramiento de compañeros tras la liberación del pueblo colectivizado, lo que suponía un doble triunfo, en la batalla y en la revolución. Las palabras son un homenaje a los caídos, pero también una arenga a los combatientes y un mensaje de esperanza para el futuro. La **connotación** que se establece sobre la deixis de la retrospección trae esos sentidos al acontecimiento actual, el entierro de Blanca.

(VP < > LVO) > Configuración : alusión

-El plano 9 presenta al Padre de Blanca (IP) recogiendo un puñado de tierra y echándolo en la fosa. Es un acto ritual que se interpreta a nivel cultural (Cc). Función de **representación**:

IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR

-La acción ritual del Padre de Blanca se **subraya** por la escala de detalle (S-c) del encuadre 9.

S-c [escala] + (IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR)

-El plano 10 presenta a David cumpliendo con el ritual de echar un puñado de tierra en la sepultura. La función de **representación** presenta las mismas semias que la que articula la acción similar del Padre.

IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR

-El plano 10 también **representa** cómo David (IP) coge un puñado de tierra y lo envuelve (IR, SR) al pañuelo rojo de Blanca (IE).

IP < > IR < > SR < > IE

-El encuadre detalle del plano 10 (S-c [escala]) **subraya** las acciones de David ('ritual de echar tierra' y 'recoger tierra en el pañuelo') representadas por medio de las dos funciones anteriores.

S-c [escala] + (Representaciones [ritual y tierra en pañuelo])

-La acción de recoger tierra en el pañuelo, subrayada por el encuadre de detalle del plano 10, remite al comienzo del texto, cuando la nieta de David encontró entre sus recuerdos un pañuelo que contenía tierra. Función **deíctica** que explica la existencia de aquel objeto signifiante (Os) porque denota que se trata de este pañuelo y de esta tierra.

(IP < > IR < > SR < > IE) > Os

-Tras la locución retrospectiva de Blanca, en el encuadre 9, varias voces entonan una canción popular de la Guerra Civil: *¡A las barricadas!* En el entierro rememorado por la analepsis sonora, tras las palabras de Blanca, los asistentes cantaban el himno de la *Internacional*. La canción que ahora se escucha se interpreta como parte de la retrospección, pero la no correspondencia entre los himnos anterior y presente produce la sutil connotación de un nuevo sentido. Estas canciones pertenecen a la clase de códigos articulados y sustentados por la sustancia musical que tienen significados finitos. Son *música codificada* (Mc). Podría establecerse un paradigma *ad hoc* de canciones del bando republicano en la Guerra Civil al que pertenecerían y en el que la conmutación produciría significado. Este es nuestro caso: la sustitución del himno de la Internacional (comunista) por la canción adoptada como himno por las organizaciones

anarquistas en la Guerra Civil connota el cambio ideológico del personaje de David y, por extensión, la postura del autor sobre la imposición del estalinismo en las fuerzas combatientes republicanas. La correspondiente función **connotativa** se articula por la relación de la función deíctica que denota la analepsis y la música codificada de los dos himnos (Mc). El modo de construcción retórica es la *conmutación*, y la figura más próxima sería la *polípote*, pero su especificidad gramatical lingüística desaconseja su uso en la formulación.

(Deixis) + Mc : conmutación

-El plano 11 presenta, como final de la secuencia, a David con gesto de tristeza. Imagen de personaje (IP) y cinésica (Cs) articulan función **indicativa**.

IP < > Cs

Efectos semántico-narrativos.-

-Secuencia ordinaria:

Dentro de la sintagmática de Metz (2002 a) el segmento constituye una *secuencia ordinaria*. Se estructura como una unidad de acción compleja en que los acontecimientos representados son consecutivos pero discontinuos, pues se omiten partes no pertinentes para la intelección.

La secuencia analizada presenta incluso dos espacios diegéticos, sin embargo el sentido global del ‘duelo de Blanca’ (unidad de acción) y la función cohesiva realizada por la narración y la música confieren carácter unitario al segmento.

La unidad de la secuencia acerca en el discurso las acciones, conectadas en la diégesis, de la ‘entrega del pañuelo’ y el ‘llenado de tierra’.

-Narración epistolar:

El texto ha sistematizado la narración epistolar de la aventura de David en la Guerra Civil Española. A partir de la lectura de las cartas encontradas por su Nieta, se articula una extensa retrospectiva en que la voz del personaje cuenta, presenta o comenta los acontecimientos representados. La voz de David relata su propia historia, es un narrador *autodiegético*, y se dirige a un *narratario* concreto, Kitty, su novia inglesa, destinataria de las cartas.

El discurso del narrador autodiegético en la secuencia analizada es:

-Explicativo: sobre la acción representada aporta detalles como la colectivización de la tierra donde entierran a Blanca. Pero, a nivel general, cuenta el final de la lucha de David en España, y las peripecias que sufre intentando salir del país.

-Comunicativo: se dirige a un narratario concreto (Kitty) e intenta influir en su interpretación.

-Evaluativo: emite juicios morales sobre los compañeros perseguidos y asesinados; e intelectuales sobre las dificultades que presenta su huida.

-Abstracto: expresa reflexiones sobre la revolución.

-Emotivo: las emociones del narrador se traslucen en el tono, mediatizado por el contexto, y en su mensaje final de esperanza.

-Analepsis sonora:

Las palabras *over* de Blanca configuran una retrospección *interna y puntual*. Pero la conmutación de la canción entonada produce un nuevo sentido en la historia. Tanto la *Internacional* como *¡A las barricadas!* pueden ser consideradas aquí música codificada, pues importa, sobre todos los aspectos, su valor simbólico como himnos de guerra. En el acontecimiento conmemorado, la *Internacional* arengaba a todas las fuerzas combatientes por la República. En el entierro de Blanca, tras la imposición de un ejército estalinista y el desmantelamiento de las milicias revolucionarias, el himno anarquista connota la disconformidad con esa situación y la incorruptibilidad de la conciencia revolucionaria del personaje protagonista.

-Final de la historia:

La secuencia narra el final de la historia de David en la Guerra Civil Española. Al mismo tiempo es parte de la conclusión del texto fílmico, pues el himno anarquista sirve de enlace entre esta secuencia y la final, el entierro del propio David en el *presente*.

Como final, el filme asocia los tres entierros de la diégesis, acontecimientos que, en cierta forma, son significativos de derrota. Pero al mismo tiempo, ha efectuado la conexión entre el objeto significativo del pañuelo contenedor de tierra, actualizado al principio, con el momento de la historia en que se genera y con el discurso emotivo del narrador, y lo ha convertido, por la acción de la Nieta de echar su contenido en la tumba de David, en símbolo de la conciencia revolucionaria que siempre anidó en el protagonista y que se mantuvo a pesar de la exigencia burocrática de su pertenencia al Partido Comunista, de la que renegó.

Implicaciones pragmáticas.-

-La información pragmática general sobre los acontecimientos históricos de la Guerra Civil Española determina el nivel de interpretación del presente texto fílmico. Es posible que el sentido aportado por la conmutación de himnos no sea percibido sin conocimientos previos sobre el POUM y su ilegalización durante la guerra. A pesar de ello y sin esa información previa, la historia sigue siendo comprensible y, en cierta medida, cumple una función didáctica.

-En cuanto a la secuencia analizada y al final del que forma parte, tanto la emotividad, como el sentido simbólico del pañuelo contenedor de tierra, son aprehensibles por el espectador, que comprende el título del film (*Tierra y libertad*) como consigna de la revolución colectivista por la que luchaba el personaje de David.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (11)

Elipsis:

-(Representación [vela]) < > (Representación [entierro]) = *existe elipsis lógica entre la escena de la entrega del pañuelo (durante velatorio) y el entierro*

Indicación:

-IP < > Cs = *el gesto de David denota tristeza*

Representación:

-IP < > IR < > SR = *David junto al cuerpo presente de Blanca en casa de sus padres*

-IP < > Cs < > IR < > SR < > IE = *la Madre de Blanca entrega su pañuelo a David llorando*

-IP < > IR = *David vuelve a sentarse y dobla el pañuelo*

-IP < > Iact < > Cs < > RV < > Cc [acto social] < > IR < > SR = *entierro de Blanca*

-IP < > IR < > SR = *el féretro desciende a la fosa; David es uno de los que sujetan las cuerdas que lo sostienen*

-IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR = *el Padre cumple el ritual de echar un puñado de tierra en la sepultura*

-IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR = *David cumple el ritual de echar un puñado de tierra en la fosa*

-IP < > IR < > SR < > IE = *David coge un puñado de tierra y lo envuelve al pañuelo rojo de Blanca*

Valorización:

-S-c [movimientos] < > IP = *el movimiento de encuadre desvela que David ha contribuido a descender el féretro*

Determinaciones. (5)

Connotación:

-(VP < > LVO) > Configuración : *alusión = la retrospección de las palabras de Blanca trae la arenga y el mensaje de futuro que contenían a su propio entierro*

Deixis:

-(VP < > LVO) > Configuración = *la voz y la locución de Blanca remiten a un momento anterior del texto y producen una analepsis sonora que rememora el acontecimiento anterior*

-(IP < > IR < > SR < > IE) > Os = *la acción de recoger tierra en el pañuelo remite, identificándolos, al pañuelo con tierra que apareció al comienzo entre los recuerdos del anciano David*

Fuera de campo:

-SR > Configuración = *hay alguien más en la estancia donde David vela a Blanca*

Ocularización:

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *David mira a la madre de Blanca que también está en la estancia*

Constelaciones. (8)

Cohesión:

-(M + (Narración)) + Configuración = *música y narración cohesionan las dos escenas del segmento*

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta su expresión de tristeza al duelo y el sepelio de Blanca*

Connotación:

- (Deixis) + Mc : conmutación = *la sustitución del himno en la retrospectiva connota el cambio de convicciones de David y la postura ideológica del Autor*

Información:

- LVO + Configuración = *el personaje narrador cuenta el final de su historia en la Guerra Civil Española*

Narración:

- (VN < > LVO) + Configuración = *la voz de David narrador cuenta, a Kitty por carta, los acontecimientos*

Subrayado:

- S-c [escala] + (IP < > IR < > SR) = *el encuadre de detalle subraya la acción del descenso del féretro*

- S-c [escala] + (IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR) = *el encuadre de detalle subraya la acción ritual del Padre (echar puñado de tierra)*

- S-c [escala] + (Representaciones [ritual y tierra en pañuelo]) = *el encuadre de detalle subraya las acciones de David*

- Tipos de función con más de una clase:

- Connotación: determinación y constelación

Poética.-

La secuencia analizada pertenece al final del texto fílmico. El autor pretende concluir con un mensaje emotivo, no por el dolor de la muerte presente en los entierros, sino por el inquebrantable compromiso revolucionario del personaje de David. Ese compromiso vital del personaje es simbolizado por la tierra envuelta en el pañuelo rojo que ha conservado durante toda su vida, y que su Nieta echa en su tumba de forma ritual.

Esta secuencia contribuye al sentido final por:

- Explicación de la procedencia del objeto anticipado en el comienzo del film (pañuelo rojo contenedor de tierra).

- Discurso del narrador (explicativo, evaluativo, abstracto y emotivo).

- Actualización de la analepsis sonora que asocia los entierros acaecidos durante la contienda.

- Conmutación de los himnos de la retrospectiva.

- Coherencia temática con la secuencia final, que incluye el ritual de echar puñados de tierra en la tumba.

Las estrategias discursivas de la secuencia tratan de cumplir esos cometidos:

- La cohesión entre las dos escenas ('vela del cadáver' y 'entierro') sirve para aproximar la 'entrega del pañuelo' y el 'llenado de tierra', de manera que sea evidente que el pañuelo con el que David recoge la tierra es el de Blanca.

-La función deíctica remite al entierro anterior y denota la analepsis sonora que actualiza de nuevo la arenga y el mensaje de futuro de Blanca. Estas palabras son clave en la significación final, pues convierten los entierros en actos rituales hacia la esperanza en el futuro, y porque, dentro de ese ritual, David toma la tierra que guardará durante años.

-La conmutación de los himnos produce sentidos connotados.

-Para no contradecir el mensaje de esperanza y futuro del narrador y de las palabras de Blanca, el dolor y la tristeza del personaje de David por la muerte de su compañera se expresa por medios indirectos (solo el último encuadre actualiza un gesto triste del personaje, en cuya interpretación influye notablemente el contexto). Esos medios indirectos son:

-La música de expresión triste que colorea el segmento.

-La cercanía constante de la imagen de personaje (IP) al cuerpo sin vida de la miliciana y a su féretro.

Proceso textual.-

-Progresión:

-Música y narración completan función de cohesión para enlazar las dos escenas de la secuencia.

-El sentido global del ‘duelo’, compuesto de velatorio y entierro, hace coherente la unidad de la secuencia.

-Así mismo, la isotopía de los enterramientos facilita la aparición de la analepsis sonora y la unión de esta secuencia con la final.

-S-códigos:

-Los s-códigos cinematográficos cumplen principalmente con su función de transmisión de la imagen.

-No obstante, inciden directamente en la significación:

-La escala en los subrayados.

-El montaje en la ocularización

-El movimiento de encuadre en la función de valorización.

-Sistema:

-La narración epistolar forma parte del sistema narrativo del filme y a través de ella se articula la retrospectiva global de la aventura de David en la Guerra Civil Española.

-Las acciones en torno al pañuelo retoman el objeto significativo anticipado al comienzo y lo convierten en símbolo de la conciencia revolucionaria del personaje.



Figura 48: Secuencia final: entierro de David en el presente.
Tierra y libertad (1995) de Ken Loach.
 Fuente: [DVD] Barcelona. Cameo Media, 2004

4.1.27.-*Traidor en el infierno* (1953) de Billy Wilder. (Mirada)

Durante la Segunda Guerra Mundial, unos seiscientos sargentos americanos están reclusos en un campo de concentración alemán (Stalag 17). Unos días antes de Navidad, dos de ellos se fugan, pero son descubiertos y ejecutados por soldados alemanes que estaban al acecho. Los prisioneros empiezan a sospechar que en el barracón 4 hay un traidor que informa a los nazis y suponen que ese traidor es el sargento Sefton, un hombre cínico y sin escrúpulos que vive bastante bien a base de canjear provisiones con los soldados alemanes, organizar apuestas y traficar con cigarrillos y toda clase de objetos que puedan tener valor en el campo de concentración.

Descripción semiológica.-

Tras la fuga fracasada, los prisioneros del barracón 4 disfrutan de la radio clandestina circulante solo por dos días, porque en el campo se piensa que el aparato corre peligro de ser descubierto entre ellos. Schulz, el sargento alemán encargado del barracón, llega para obligar a los prisioneros a que salgan a cegar el túnel de la fuga. Duke y Price, que junto con el jefe del barracón, Hoffy, dirigen y planean las actividades clandestinas del grupo, inquietan al sargento Schulz para que les diga quién es el traidor (aunque antes ha quedado claro que las sospechas recaen sobre Sefton). El alemán niega que haya un traidor, pero los otros no le creen.

00: 32: 53 / 00: 33: 58

Plano 1:

Plano americano, con *panorámica* de seguimiento, de Sefton que se levanta de su camastro junto a Cookie, su ayudante, se une durante unos instantes al grupo que interrogaba al sargento Schulz y sale, mientras va diciendo: “-Es inútil, Schulz. Será mejor que digas la verdad. Diles que yo te informo porque yo, en realidad soy hijo legítimo de Hitler, y cuando los alemanes ganen la guerra me nombrarán el Delator del Campo Diecisiete”. Schulz se echa a reír abiertamente, diciendo: “-¡Americicanos! Estáis locos de remate, por eso me agradáis. Ojalá pudiera invitaros a mi casa a pasar una verdadera Navidad alemana”. Mientras el sargento alemán habla y ríe, los prisioneros van saliendo del barracón. Los últimos en salir, *Animal* Kasava y Shapiro se quedan un momento junto a Schulz, que les rodea con sus brazos para realizar su acostumbrada imitación de ladridos: el guardián y Animal se ladran mutuamente y Shapiro les anima: “-¡Ladra, ladra!”. Por fin, Schulz queda solo, deja de reír y compone un gesto de seriedad mientras mira hacia arriba.

-Imagen:

-Imagen de personajes (IP): Sefton, Cookie, Schulz, Price, Duke, *Blondie* Paterson, Hoffy, Kasava y Shapiro

-Imagen de actantes (Iact): prisioneros del barracón 4 no perfilados como personajes

-Imagen representacional (IR): movimientos

-Imagen del espacio (IE): interior del barracón

-Imagen contextualizada de la acción (IA): imitación de ladridos

-Cinésica (Cs): gesto de seriedad y mirada de Schulz

-Voz:

- Lenguaje verbal oral (LVO): locuciones de Sefton, Schulz y Shapiro
- Reflejos vocales (RV): risas de Schulz
- Señales vocales (SV): imitación de ladridos contextualizada

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): pasos y ruidos provocados por los movimientos

Plano 2:

Plano detalle contrapicado de la bombilla y el cable que la alimenta. El cable está recogido y atado con un nudo, de forma que describe una especie de círculo tangente a sí mismo por encima de la bombilla. Surge música de percusión con reminiscencias militares. *Panorámica* descendente a *plano medio* de Schulz que se quita los guantes, mira a los lados y se acerca a la mesa que está debajo de la bombilla. *Panorámica a detalle* de la mesa, el tablero de ajedrez que sustenta y las manos de Schulz que toma la reina negra, desmonta su parte superior, saca de ella un pequeño papel enrollado, lo mira, lo devuelve a su sitio y cambia la pieza por otra que lleva en el bolsillo.

-Imagen:

- IP, IR
- Cinésica (Cs): miradas vigilantes a los lados de Schulz
- Imagen del espacio y los objetos (IE): bombilla, mesa, ajedrez, barracón
- Código cultural (Cc [juegos]): ajedrez
- S-código (S-c [movimientos]): movimientos valorizadores

-Música:

- Redobles y toques de tambor con algunos tañidos espaciados de instrumento *metalófono*.

-Sonidos: SR

Plano 3:

Plano americano de Schulz junto a la mesa del ajedrez. Tira de la bombilla y deshace el nudo, de modo que el cable queda recto. Coge sus cosas de la mesa y se marcha.

ENCADENADO

-Imagen: IP, IR, IE

-Música

-Sonidos: SR

Análisis semiótico de la configuración.-

-Las acciones actualizadas en el plano 1 pertenecen a la situación creada con la llegada de Schulz para ordenar a los prisioneros salir y rellenar el túnel clandestino. Los líderes del barracón aprovechan para interrogarlo sobre el traidor, pero Sefton, ya en el encuadre que nos ocupa, zanja la cuestión con su comentario irónico y todos cumplen la orden de salir. En la correspondiente función de **representación**, además de la imagen de personajes (IP) y de actantes (Iact), la imagen y los sonidos representacionales (IR, SR), la imagen contextualizada del espacio (IE), el lenguaje verbal oral de las

locuciones (LVO) y los reflejos vocales de las risas (RV), hay que destacar la presencia de la acción contextualizada de la imitación de los ladridos (IA), que se completa con las señales vocales imitativas, igualmente actualizadas con anterioridad en el texto (SV). Hasta ahora, Kasava y Shapiro han hecho ladrar al sargento alemán cada vez que ha venido al barracón, como mofa y escena cómica en el relato.

IP <> Iact <> IR <> SR <> IE <> LVO <> RV <> IA <> SV

-El lenguaje verbal de las locuciones del plano 1 (LVO) participa en dos funciones significantes. La intervención de Sefton constituye una *ironía*, sus palabras están llenas de sarcasmo y provocan la risa de Schulz, pero sirven para terminar la cuestión del interrogatorio sobre el traidor: función *connotativa*. Por otro lado, las palabras del sargento Schulz descubren su admiración hacia los americanos: función de *información*. Las funciones anteriores califican al personaje hablante: el americano es cínico e irreverente; el alemán parece un tipo bonachón, pero el texto descubrirá que esta puede ser solo una fachada.

LVO + Configuración : ironía

LVO + Configuración

-El cambio de gestualidad de Schulz (IP <> Cs) al final del plano 1 denota un cambio de actitud del personaje. El gesto de seriedad que compone su rostro se asocia al de la mirada hacia arriba que realiza a la par, lo que hace suponer que el estímulo de la visión provoca el cambio. Pero también, atendiendo al contexto, se puede entender que Schulz deja de hacer comedia cuando se queda solo. El objeto que mira, la bombilla con el cable recogido, se ha situado siempre en fuera de campo durante la escena del interrogatorio, pero ha estado presente en el espacio diegético, por encima de los personajes, y el sargento alemán incluso ha lanzado una mirada hacia su situación. En cualquier caso, la cinésica produce función *indicativa* de cambio de actitud.

IP <> Cs

-La mirada de Schulz (IP <> Cs) al final del plano 1 se asocia al objeto presentado en el encuadre siguiente en función de *ocularización* interna. La bombilla que pende sobre la mesa del ajedrez es uno de los elementos espaciales contextualizados del barracón (IE), como el mueble y el juego. Durante la actualización de escenas anteriores dentro del barracón, estos objetos han formado parte del escenario, como las literas, la estufa o la ropa colgada en cordeles. Contribuye al sentido de la ocularización el contrapicado del encuadre observado (S-c [angulación]), por ser correlato de la mirada hacia arriba del personaje.

(S-c [angulación] + IE) [encuadre siguiente] > (IP <> Cs)

-En el plano 2, junto a la actualización en detalle de la bombilla y el círculo hecho por el nudo en el cable, surge la música de percusión. La súbita aparición y la simplicidad tímbrica de la música (M), así como la escala de detalle del encuadre (S-c), *subrayan* la presentación del objeto (IE). El espectador ha de comprender la importancia del objeto: a la mirada del personaje, unida ya a su cambio de actitud, se suma ahora la presentación subrayada del objeto observado.

(M + S-c [escala]) + IE

-Tras presentar el objeto bombilla, el encuadre del plano 2 desciende en dos pasos, primero para mostrar a Schulz y, después, para actualizar en detalle su actividad junto a la mesa (figura 49). Los movimientos de encuadre (S-c) cambian el centro de

atención, cumplen función de **valorización** de las acciones del personaje (representación que analizaremos enseguida). Aunque existen dos movimientos, solo consideramos una valorización, pero secuenciada: el efecto es triple, pues tres son los elementos valorizados en realidad: la bombilla por el subrayado de la música y la escala del encuadre, el personaje por el primer movimiento y la acción detallada por el segundo.

S-c [movimientos] < > (Representación)

-La valorización del plano 2 muestra, en primer lugar, a Schulz comprobando que no hay nadie con la mirada y acercándose a la mesa; y enseguida, la actividad del personaje que descubre un mensaje secreto y cambia la pieza de ajedrez que lo contiene. Estas acciones se actualizan por una función de **representación** en la que participan: imagen de personaje (IP), imagen y sonidos representacionales (IR, SR), cinésica (gestos de vigilancia: Cs), imagen del espacio y los objetos (IE), y el código cultural que identifica el juego del ajedrez y la pieza concreta trucada (Cc [juegos]). Por inferencia contextual, el espectador entiende que el papel escondido en la reina negra es un mensaje del traidor.

IP < > Cs < > IR < > SR < > IE < > Cc [juegos]

-Se establece una relación **causal** entre la ocularización de la bombilla con el cable anudado y la representación de la actividad de Schulz junto a la mesa (recoger el mensaje secreto). El personaje acude a la mesa y saca el papel de la reina negra porque ha visto la bombilla recogida. Se infiere que esa posición del objeto, con el cable anudado, es una señal. Contribuyen a la instauración de la inferencia la indicación del cambio de actitud de Schulz al final del plano 1, el subrayado de la presentación del objeto bombilla y la valorización secuenciada del plano del plano 2.

(Representación) > (Ocularización)

-El plano 3 muestra a Schulz tirando de la bombilla para deshacer el nudo del cable y marchándose. Función de **representación** que sirve, además, para fijar el sentido, inferido a partir de la anterior función causal, de que el cable anudado es una señal secreta del traidor (función de **anclaje**).

IP < > IR < > SR < > IE
{ Inferencia: señal } > (IP < > IR < > SR < > IE)

-La música de percusión que surge en el plano 2, con la presentación del objeto bombilla, aporta su expresividad militar a las acciones de Schulz que tienen que ver con su relación con el traidor (recoger el mensaje y deshacer la señal). Los toques de tambor recuerdan el acompañamiento tradicional de las ejecuciones. Función de **coloración** de la música.

M + Configuración

-El encadenado final del plano 3 (S-c [transiciones]) y la música de persecución, que se mantiene, cohesionan esta escena con la siguiente, en la cual los prisioneros ven pasar un carro con los ataúdes de sus compañeros muertos mientras rellenan el túnel por donde se fugaron, abierto ahora como una fosa. Función de **cohesión** que confirma la expresividad funesta de la percusión para ejecuciones de la coloración anterior (la comunicación con el traidor tiene como resultado el fracaso de los planes de fuga).

S-c [transiciones] + M

Efectos semántico-narrativos.-

-Ocularización:

Una ocularización interna secundaria es una construcción sencilla de montaje por la cual la mirada de un personaje se asocia al encuadre siguiente (o viceversa) para denotar lo observado por dicho personaje. La ocularización analizada en este segmento demuestra que no es necesario que lo observado se presente desde la perspectiva del personaje y que este puede aparecer, incluso de frente, en el mismo encuadre.

-Revelación:

La escena de Schulz produce efectos clave en el relato: (i) confirma la existencia de un espía en el barracón y, sobre todo, (ii) revela su sistema de comunicación con los alemanes.

(i)-El narrador homodiegético (Cookie) ha anunciado en el comienzo del texto “el caso del espía de nuestro barracón”. Tras el fracaso de la fuga de sus dos compañeros, los prisioneros del barracón 4 comienzan a sospechar de la existencia de un traidor y algunos señalan a Sefton. Pero el sargento Schulz niega que un “americano [pueda] delatar a otro americano”.

-En el segmento analizado:

- Sefton se autoinculpa con sarcasmo.
- Schulz queda solo, mira la bombilla y recoge el papel escondido.
- El espectador infiere que la posición de la bombilla es una señal y que el papel escondido es un mensaje del espía.

-A partir de la confirmación de la existencia del espía, el texto genera y alimenta una serie de expectativas en el espectador sobre la identidad del traidor.

(ii)-Más importante aún es la revelación del sistema de señales del espía, porque se actualizará en varias ocasiones a lo largo del texto y aportará elementos significantes al discurso.

-Para presentar el sistema de señales, la configuración pretende enseñar de forma sucesiva la señal estimulante, el sujeto estimulado y el efecto producido:

- La ocularización apunta a la presentación subrayada del objeto.
- La valorización secuenciada traslada el centro de atención de la señal al personaje, y de este a la actividad que realiza.
- La función causal y las inferencias complementan el sentido.

-La bombilla y la pieza de ajedrez se convierten en objetos significantes que, además de constituir parte de la señalización secreta, participan en la creación de otros sentidos dentro de la configuración.

Implicaciones pragmáticas.-

-Información contextual e inferencias:

El texto ha presentado un campo de prisioneros donde se planean fugas y se utilizan señales de aviso clandestinas. Esta información remite a otros textos de género bélico cuyas historias se desarrollan en campos de concentración, en los cuales los protagonistas realizan planes de fuga y sabotaje valiéndose de códigos secretos. Además, el contexto presupone la existencia de un espía.

La información contextual y la experiencia de otros textos, activan inferencias del espectador que contribuyen a la interpretación de la escena de Schulz. Su actividad está determinada por un estímulo comunicativo y consiste en la recepción del mensaje secreto del traidor.

-Efecto de la coloración musical:

El texto incorpora elementos de comedia, como pueden ser los personajes de Kasava y Shapiro y su interrelación con el bonachón, en apariencia, sargento Schulz.

La coloración musical de la percusión para ejecuciones contrarresta el tono de comedia del relato, en el momento en que se confirma la existencia de un traidor y se revela su modo de comunicación con los guardianes del campo.

La cohesión con la escena siguiente, merced a la transición del encadenado y el mantenimiento de la música, sirve para acentuar este efecto porque la nueva acción presentada muestra una consecuencia del sistema de espionaje: la situación de los fugados como cadáveres dentro de ataúdes.

Clasificación de funciones.-

Interdependencias. (5)

Indicación:

-IP <> Cs = *Schulz cambia de actitud cuando se queda solo*

Representación:

-IP <> Iact <> IR <> SR <> IE <> LVO <> RV <> IA <> SV = *Sefton se levanta y termina con un comentario irónico el interrogatorio a Schulz, todos salen mientras Kasava y Shapiro hacen ladrar al sargento alemán*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE <> Cc [juegos] = *Schulz comprueba que está solo, se dirige a la mesa, descubre un mensaje oculto en una pieza del ajedrez y la cambia por otra que llevaba en el bolsillo*

-IP <> IR <> SR <> IE = *el sargento Schulz tira de la bombilla para desanudar el cable y se marcha*

Valorización:

-S-c [movimientos] <> (Representación) = *el centro de atención cambia de la bombilla a Schulz y de este a su actividad junto a la mesa*

Determinaciones. (3)

Anclaje:

-{Inferencia: señal} > (IP < > IR < > SR < > IE) = *la acción de Schulz de tirar de la bombilla para desanudar el cable fija el sentido inferido de que la posición anterior es una señal secreta*

F. Causal:

-(Representación) > (Ocularización) = *Schulz va a la mesa y saca el mensaje secreto de la pieza de ajedrez porque ha visto una señal en la posición de la bombilla*

Ocularización:

-(S-c [angulación] + IE) [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Schulz mira la bombilla recogida por el cable anudado*

Constelaciones. (5)

Cohesión:

-S-c [transiciones] + M = *encadenado y música cohesionan esta escena con la siguiente, donde aparecen los ataúdes de los fugados muertos, confirmando la coloración funesta que recuerda a las ejecuciones*

Coloración:

-M + Configuración = *la música aporta la expresividad funesta de las ejecuciones a la actividad de Schulz, que tiene que ver con su relación con el traidor*

Connotación:

-LVO + Configuración : ironía = *Sefton se acusa de ser el traidor sarcásticamente*

Información:

-LVO + Configuración = *las palabras de Schulz informan de su admiración (quizás fingida) hacia los americanos*

Subrayado:

-(M + S-c [escala]) + IE = *la música y la escala de detalle subrayan la presentación de la bombilla con el cable recogido en un círculo*

Poética.-

Como estrategias creativas ligadas a la significación, destacamos:

-La construcción de la escena de Schulz, pues supone la revelación del sistema de señales del espía al mismo tiempo que se instituye a los ojos del espectador, por medio de:

-Ocularización peculiar que incluye el observador en el encuadre observado.

-Subrayado de la presentación del objeto observado.

-Valorización secuenciada de la representación.

-La cohesión con la escena siguiente, porque contribuye a fijar la expresividad de la coloración musical.

Proceso textual.-

-Progresión:

-La cohesión general entre los encuadres del segmento se asegura por los procedimientos de récord.

-Una función específica, entre el encadenado y la música que continúa, procura la cohesión con la escena siguiente. La coherencia se mantiene porque esta escena muestra la acción de cegar el túnel, consecuencia de la orden que llevó Schulz al barracón antes de quedarse solo y recoger el mensaje secreto del espía.

-S-códigos:

El segmento analizado cuenta con solo tres planos, pero la presencia de los s-códigos en la significación es necesaria:

-Angulación:

-Ocularización

-Escala:

-Función de subrayado

-Montaje (i.e. combinación):

-Ocularización interna

-Movimientos:

-Valorización.

-Transiciones:

-Cohesión

-Sistema:

En este segmento se sistematizan:

-Las señales y el modo de comunicación del espía.

-El uso significativo de los objetos que componen ese sistema de comunicación.
Por ejemplo:

-La bombilla actualizada junto a la imagen de los personajes crear   expectativas sobre la identidad del espía, como si lo señalara.

-La sombra de la bombilla en movimiento pondrá sobre la pista de la señalización a Sefton.

-La pieza de ajedrez servirá para interpretar el sentido de un diálogo en alemán entre el comandante del campo y Schulz. El Coronel Von Scherbach necesita una información crucial para acusar a un prisionero de sabotaje, llama a Schulz y le habla en alemán mientras le entrega una *reina negra*. El espectador comprende que le encarga recabar información al espía del barracón 4.



Figura 49: Valorización secuenciada de las acciones de Schulz por los movimientos del plano 2.

Traidor en el infierno (1953) de Billy Wilder.

Fuente: [DVD] Madrid. Paramount Entertainment, 2002

Tabla 1: Distribución de funciones fílmicas por tipos y filmes. Fuente: elaboración propia

Funciones	anclaje	auricularización	calificación	f. causal	cohesión	coloración	connotación	deixis	elipsis	expectación	f. fisonómica	fuera de campo	género	f. indicativa	información	lectoproxémica	narración	nominación	ocularización	puntuación	representación	f. situacional	subrayado	valorización	TOTAL
Filmes																									
<i>American gangster</i>	1		1	2				1						3	1	1			1		2		1		14
<i>Azul oscuro casi negro</i>	5	1	3	1	2	1	8	1		2	2	3		8	1	2		2	1	3	10		4	1	61
<i>Camino a la perdición</i>	3	1	2	8	5	4	8	3	1	2	5		1	8	6	3	3	1	11	3	38	1	3		120
<i>Chicken run</i>	1			1	1	2	5						1	7							22		1		41
<i>Cómo ser John Malkovich</i>	2		1		1	1	2						1	6	1	1					2		2	1	21
<i>Con la muerte en los talones</i>	1		4	3		1		1			2	1	1	10	11			1	1		30		1	1	69
<i>Easy rider</i>			1		1									7					1	1	4				15
<i>El asesinato de Jesse James por...</i>			3		2	1	6				3		1		3	1	1		1	1	7	1			31
<i>El Fuera de la ley</i>							4	3						1		1			2	1	9	1	2		24
<i>El Gran Lebowski</i>	2	1	1	2	1	1	2	1						3					1		6				21
<i>El nombre de la rosa</i>			3			1	1	1	1	2				5	2		3		2	1	8	1			31
<i>El secreto de sus ojos</i>				1		1	1			4				8	1				1		19	1		4	41
<i>Fahrenheit 451</i>	1			3		2	8	2				1		7	1	1			5	1	15		5	1	53
<i>Hable con ella</i>	1			1		1	4	4	2	1			1	6	2	1	1		2	2	13	1	2		45
<i>Johnny cogió su fusil</i>			1	3	1		3	2	1	1	4			14	2	1		1	3	1	9			2	49
<i>La piel que habito</i>							1		4				1								5			1	12
<i>Largo domingo de noviazgo</i>	1		2			1	3				1		1	5	1		1	1	1	2	13	1		3	37
<i>Lejos de la tierra quemada</i>					2	1	5	1						1	1	1			3	1	9			1	26
<i>Los girasoles ciegos</i>			3				2		1		1			4	3	1			1		6	1			23
<i>Los olvidados</i>							5	4	1					4	1				1	3	11	1	1		32
<i>M, el vampiro de Düsseldorf</i>	1	1	2	2	1	2	4					2	1	14	2			1	5	1	22	1	1	1	64
<i>Misterioso asesinato en Manhattan</i>								1						5	1	1					4	1			13
<i>Ninotchka</i>			2	4				1	1	1		1		4	1					1	7	1	1	2	27
<i>Seda</i>						1		1		1	1			3	1		1	1	2		15				27
<i>Slumdog millionaire</i>	1				1		1		1		1			2					1	1	3	1			13
<i>Tierra y libertad</i>					1	1	2	2	1			1		1	1		1		1		8		3	1	24
<i>Traidor en el infierno</i>	1			1	1	1	1							1	1				1		3		1	1	13
TOTALES	21	4	29	32	20	23	76	29	14	14	20	9	9	137	44	15	11	8	48	23	300	13	28	20	947
%	2,2	0,4	3,1	3,4	2,1	2,4	8	3,1	1,5	1,5	2,1	1	1	14,5	4,6	1,6	1,2	0,8	5,1	2,4	31,7	1,4	3	2,1	100

4.2. Cuantificación, valoración e interpretación de datos.

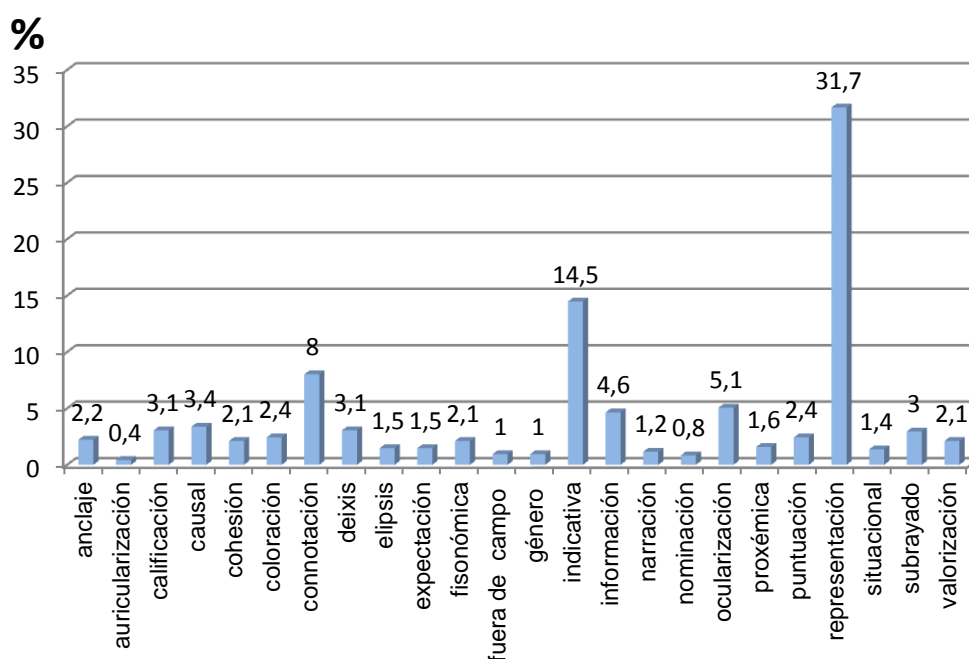
El análisis se ha centrado en la descripción de las funciones fílmicas. Como en este apartado nos referiremos continuamente a ellas, remitimos al Anexo I donde se puede consultar el listado de funciones fílmicas por tipo y filme.

4.2.1. Valoración general.

La tabla 1 expresa la distribución de las funciones por tipos y filmes, así como los totales correspondientes y el porcentaje de cada tipo con respecto a la globalidad de la muestra. En la muestra analizada, hemos encontrado y descrito 947 funciones fílmicas, casi un millar de relaciones entre códigos sustentados por alguna de las cuatro sustancias expresivas establecidas. Parece un número elevado y suficiente de datos para realizar un trabajo de interpretación con posibilidades de generar una estimable cantidad de firmes conclusiones. Sin embargo, debido a la falta de sistema semiótico en el medio cine, a la inmensa producción fílmica y a la creatividad de los autores, en la que creemos con gran convencimiento, la valoración de los datos se realiza en función de la muestra analizada, y las conclusiones que se deriven de ella tendrán, en principio, una pretensión de validez limitada a los segmentos seleccionados

A la vista de los datos generales de distribución, destaca sobremanera la función de *representación*, por el número de ocurrencias (300) y por ser la única función presente en todos los segmentos fílmicos analizados. Del número más elevado hasta la función menos relevante, *auricularización* (4), hay un espectro numérico de 18 cantidades, con 5 coincidencias (3 dobles y 2 triples). El gráfico porcentual de funciones fílmicas (figura 50) nos ayudará a establecer comparaciones generales, aunque más adelante estudiaremos con más detenimiento los datos referidos a cada tipo:

Figura 50: Gráfico porcentual de funciones fílmicas.
Fuente: elaboración propia



El alto porcentaje de la función de *representación* no es un dato que sorprenda, pues hemos definido el medio fílmico como representacional y escénico. De ahí que esta función esté presente en todos los filmes de la muestra.

Sin embargo, los datos de la función *indicativa* (14,5 %, 137 ocurrencias) demuestran que el hacer dramatizado de la representación no es suficiente para vehicular todos los sentidos de la denotación diegética, y son necesarias configuraciones significantes con un grado de convención mayor para señalar cambios temporales en el discurso o estados de ánimo de los personajes.

Tras las dos grandes funciones de la denotación, se sitúa, en número de ocurrencias (76), la función de *connotación*, con un 8 % sobre el total, y presencia en 21 filmes de la muestra. Esto nos hace pensar en el carácter poético y artístico del cine, pero también en una posible necesidad del medio de valerse de la connotación en el desarrollo textual del relato.

En torno al 5 % se sitúan las funciones de *ocularización* (48 ocurrencias) y de *información* (44). La mirada del personaje revela su importancia en el texto fílmico, máxime si tenemos en cuenta que hay ocularizaciones en 22 de los 27 filmes analizados. Por su parte, la cantidad de funciones de información, y su presencia regular en la muestra (21 filmes), demuestra la eficacia del lenguaje verbal, consustancial en la construcción de este tipo y partícipe potencial en otros, dentro de la configuración.

Algo más del 3 % alcanzan las funciones *calificativa*, *causal*, *deíctica* y de *subrayado*. Sobre el 2% están las funciones de *anclaje*, *cohesión*, *coloración*, *fisonómica*, *puntuación* y *valorización*. Por debajo del 2% quedan las funciones de *elipsis*, *expectación*, *fuera de campo*, *género*, *narración*, *lectoproxémica* y *situacional*. Y por último, con menos del 1% de las ocurrencias, las funciones de *auricularización* y *nominación*. Estos datos hacen pensar que la presencia de esta mayoría de tipos de función fílmica depende en gran medida del segmento textual: de su posición en el desarrollo del relato, del tipo de discurso, de la estructura narrativa o de la propia intención poética del texto fílmico al que pertenecen.

Si tomamos como criterio de comparación la presencia en los filmes de la muestra, los datos agrupan los distintos tipos de funciones de forma parecida a su clasificación porcentual, aunque ciertos matices revelan nuevas claves de interpretación:

-Las funciones más relevantes se producen en más de 20 filmes: *representación*: 27; *indicación*: 25; *connotación*: 21; *ocularización*: 22; e *información*: 21.

-Las funciones con ocurrencias entre el 2 y el 3 % suelen estar presente en un número de filmes que ronda la mitad de la muestra (13 o 14).

-Por debajo del 2 %, los tipos suelen aparecer en 10 filmes o menos.

-Se apartan ligeramente de estas regularidades:

-*Coloración* (2,4 %), presente en 17 textos: la música revela su aplicabilidad fílmica.

-*Deixis* o función deíctica (3,1 %), presente en 16 filmes: pertinencia de las conexiones textuales.

- F. *Fisonómica* (2,1 %), en solo 9 filmes: la presentación física de los personajes se concentra en los segmentos iniciales.
- Lectoproxémica* (1,6 %), presente, a pesar del corto porcentaje, en 12 filmes: tipo digno de atención, pues nace de la especificidad del discurso audiovisual.
- F. *Situacional* (1,4 %), presente hasta en 13 textos: el microanálisis realizado determina, en cierta forma, la distribución máxima de las 13 ocurrencias de esta función.

Los números totales de funciones por cada filme muestran gran diferencia entre ellos. Bien es verdad que el número más elevado, 120, corresponde al filme del cual hemos analizado más segmentos (*Camino a la perdición*), y que en los segmentos iniciales de *Azul oscuro casi negro* y *Con la muerte en los talones*, hemos encontrado una cantidad elevada de funciones (más de 60 funciones), en correspondencia, quizás, con el carácter de introducción al mundo diegético que conllevan los comienzos fílmicos. Sin embargo, otro segmento inicial, el de *El asesinato de Jesse James...*, solo cuenta con la mitad de funciones (31).

Por otro lado, si comparamos segmentos que se amolden, aproximadamente, a las definiciones narrativas tradicionales de escena y secuencia, podemos obtener sendas parejas de miembros bien dispares:

-Los segmentos analizados de *Cómo ser John Malkovich* y *Misterioso asesinato en Manhattan* son escenas, pero en el primero se dan 21 funciones, mientras que en el segundo, solo 13.

-La secuencia analizada de *Fahrenheit 451*, tiene 53 funciones fílmicas, la de *Tierra y libertad*, 24.

La relación entre el número de funciones y la duración de cada segmento analizado da lugar a la distribución de funciones fílmicas por minuto (tabla 2), a partir de la cual seguimos estudiando nuestros datos:

-Según la tabla 2, el valor general de funciones por minuto es 11,59, pero ningún film lo cumple. Solo 7 filmes se sitúan en el margen de 1 punto arriba o abajo, y hay que elevar el margen a 3 para que otros 5 textos entren en el conjunto próximo.

-*Los girasoles ciegos* y *Hable con ella* presentan una relación de funciones por minuto muy baja, 4,62 y 5,18, respectivamente. El primer caso se debe a que el segmento actualiza una situación prolongada de diálogo. El segundo, al concurso de la proyección de la película recordada por un personaje (cine en el cine), caracterizada en el análisis como una semia heterogénea (MCM) que entra en función, de forma global, con el resto de la configuración significativa.

-En el extremo opuesto, *Chicken run* presenta la relación más elevada: 41, 84. El segmento analizado de este film es una secuencia por episodios que muestra una profusa serie de escenas puntuales, las cuales necesitan la configuración de numerosas funciones para ser actualizadas.

Tabla 2: Distribución de funciones fílmicas por minuto.
Fuente: elaboración propia.

Filmes	Funciones	Tiempo	Funciones / minuto
<i>American gangster</i>	14	0:00:31	27,45
<i>Azul oscuro casi negro</i>	61	0:03:15	18,77
<i>Camino a la perdición</i>	120	0:11:15	10,67
<i>Chicken run</i>	41	0:00:59	41,84
<i>Cómo ser John Malkovich</i>	21	0:01:13	17,36
<i>Con la muerte en los talones</i>	69	0:06:12	11,13
<i>Easy rider</i>	15	0:01:13	12,40
<i>El asesinato de Jesse James por...</i>	31	0:02:22	13,14
<i>El Fuera de la ley</i>	24	0:01:01	23,53
<i>El Gran Lebowski</i>	21	0:00:51	24,71
<i>El nombre de la rosa</i>	31	0:02:33	12,16
<i>El secreto de sus ojos</i>	41	0:04:59	8,23
<i>Fahrenheit 451</i>	53	0:04:12	12,62
<i>Hable con ella</i>	45	0:08:41	5,18
<i>Johnny cogió su fusil</i>	49	0:03:26	14,29
<i>La piel que habito</i>	12	0:01:26	8,39
<i>Largo domingo de noviazgo</i>	37	0:02:40	13,91
<i>Lejos de la tierra quemada</i>	26	0:02:34	10,16
<i>Los girasoles ciegos</i>	23	0:04:59	4,62
<i>Los olvidados</i>	32	0:03:45	8,53
<i>M, el vampiro de Düsseldorf</i>	64	0:04:52	13,17
<i>Misterioso asesinato en Manhattan</i>	13	0:00:48	16,25
<i>Ninotchka</i>	27	0:01:24	19,29
<i>Seda</i>	27	0:02:44	9,89
<i>Slumdog millionaire</i>	13	0:00:35	22,41
<i>Tierra y libertad</i>	24	0:02:12	10,91
<i>Traidor en el infierno</i>	13	0:01:05	12,04
Totales	947	1:21:47	11,59

-Observamos cierta proporcionalidad inversa entre el número de funciones y la duración de los segmentos:

-De los 7 filmes con más lapso temporal analizado, 6 ofrecen valores relativos por debajo del general.

-Entre los 5 filmes que no superan el minuto de análisis, se encuentran 4 de los 5 valores más altos. Solo un segmento de ese conjunto de máximos valores dura más de un minuto (*El fuera de la ley*, 0: 01: 01).

-Esta proporcionalidad inversa tiene relación con la simultaneidad potencial de la semiosis fílmica. En la configuración del texto fílmico pueden participar, a la vez y en un lapso mínimo de tiempo, distintos códigos sustentados en las cuatro sustancias expresivas, por lo que las posibilidades de interrelación se multiplican. Si los códigos se desarrollan en la duración y las relaciones se mantienen, el número relativo de funciones disminuye. Dos ejemplos de la muestra ilustran estos aspectos:

-En el segmento de *American gangster* (27,45/m), una función de *representación* actualiza una situación de diálogo que solo dura 31 segundos, en torno a la cual el texto ofrece otros sentidos a través de 13 funciones fílmicas distintas.

-El segmento de *Los girasoles ciegos* (4,62/m) tiene como núcleo central un diálogo que se desarrolla durante más de 4 minutos, representado por una única función entre numerosas semias que interactúan en el discurso (lenguaje verbal, cinésica, imagen representacional, etc.).

Hasta ahora hemos puesto de manifiesto que de la valoración de los datos generales no podemos extraer muchas regularidades, sino constatar que la cantidad, tipología y distribución de las funciones fílmicas se debe a las características narrativas de los propios filmes. No obstante, hemos comprobado que:

-La función de *representación* es inherente al texto fílmico.

-La denotación del relato se apoya, en gran medida, en las funciones *indicativas*.

-Tienen gran relevancia en los filmes, el lenguaje verbal, a través de las funciones de *información*, y la mirada del personaje, en las *ocularizaciones*.

-La *connotación* forma parte de la mayoría de los textos analizados.

Además, hemos señalado:

-La potencialidad de la concurrencia simultánea de códigos en la configuración.

-La especial incidencia de algunas semias como el lenguaje verbal y la música.

-La interesante presencia de la función de *lectoproxémica*.

4.2.2. Concurrencia de los códigos.

Es el momento de estudiar la presencia de los códigos en las funciones fílmicas de la muestra analizada. Para ello, tomamos como referencia el cuadro de clasificación semiológica de las sustancias y de los códigos fílmicos que establecimos en la primera parte de este estudio (figura 3).

En este apartado, las cantidades expresadas, junto a la mención de los códigos concurrentes o los tipos funcionales, indican siempre el número de funciones fílmicas, en general o por tipo, en las cuales el código en cuestión participa.

-Códigos estructurados.-

Encontramos presencia de casi todas las clases de códigos estructurados (falta la categoría de códigos con sinonimias calculables), aunque no realizados en todas las sustancias expresivas posibles:

-No articulados:

-Códigos sonoros no articulados (claxon, timbre: Sr): 6

-Articulados con significados finitos:

-Señales visuales (Sñi): 1

-Reloj (Rj): 3

- Música codificada (Mc): 1
- Sistemas sonoros de señales (campanadas, cuco: Sñs): 8

- Articulados con significados infinitos sin sinonimia:
 - Numeración escrita (Nºe): 2

- Articulados infinitos con sinonimias incalculables:
 - Lenguaje verbal escrito (LVE): 35
 - Lenguaje verbal oral (LVO): 317
 - Música (M): 104
 - Morse (Mrs): 3

Dejando a un lado el lenguaje verbal y la música, la presencia de estos códigos es relativamente pequeña en la muestra. La mayoría son códigos sencillos que, en general, forman parte del universo diegético, pero no por ello dejan de tener incidencia en el proceso textual. Por ejemplo, las campanadas de *M, el vampiro de Düsseldorf* establecen una relación de simultaneidad entre las dos series de acontecimientos del sintagma alternado (función *situacional*).

Mención especial merece el Morse, en *Johnny cogió su fusil*, porque aparece como un sonido, en principio extradiegético, cuya fuente queda justificada por la conciencia interior del personaje, en las funciones *indicativas* de su pensamiento y en una función de *cohesión* entre escenas.

-Música:

La música es un código estructurado en su composición y ejecución, pero su contenido es subjetivo, salvo en el caso de la música codificada en la que una convención previa establece correspondencias entre las formas musicales y un sistema semántico concreto.

-En las funciones de *coloración* o *connotación* la música puede considerarse como un código débil (el de los *valores musicales*) que fija sus correspondencias semióticas en el proceso textual.

-Sin embargo, en el resto de funciones de la muestra en que participa la música (*calificación, cohesión, deixis, expectación, fuera de campo, género, indicación, puntuación, representación, subrayado y valorización*) son sus rasgos formales (y por tanto, sus caracteres de código estructurado) los que entran en juego. Para esas funciones la música aporta la forma reconocible, el desarrollo discursivo o su aparición, presencia y ausencia.

-Lenguaje verbal:

El concurso del lenguaje verbal en los segmentos analizados demuestra su gran operatividad en el texto fílmico:

-Aparece en 22 de los 24 tipos funcionales (no está presente de forma directa en las funciones de *auricularización* y *puntuación*).

-Su presencia es necesaria en las funciones de *información, narración y nominación*, desde las cuales contribuye al desarrollo de la historia, por aportar datos pertinentes, explicar los acontecimientos o identificar existentes.

-La forma oral tiene mucha mayor relevancia que la forma escrita pero ambas se dan en distintos niveles del relato: como rótulos o narración extradiegéticos, y como parte de la diégesis, en carteles o diálogos.

-Códigos débiles.-

En el lado derecho del cuadro de clasificación (figura 3), tenemos los códigos débiles, sin otra división taxonómica que la referida a las distintas sustancias expresivas en que se realizan. Todos los códigos débiles tipificados en el cuadro tienen presencia en la muestra analizada, en algunos casos con una elevada relevancia:

-Imagen:

- Imagen representacional (IR): 504
- Iconografía (Ic): 1
- Símbolos (IS): 11
- Colores (C): 1
- Cinésica (Cs): 240
- Proxémica (Px): 18
- Códigos culturales (Cc): 84
- Objetos significantes (Os): 20
- Fotografías (Ft): 4
- Artes plásticas (AP): 4
- S-códigos cinematográficos (S-c): 198

-Voz:

- Reflejos vocales (RV): 53
- Señales vocales no lingüísticas (SV): 8
- Expresiones vocales del habla (EV): 11

-Música:

- Valores musicales (ya contabilizado en Música: M)

-Sonidos:

- Sonido representacional (SR): 297
- Sonidos convencionalizados (SC): 22

-Imagen y sonido representacionales:

-Los mayores valores de participación, dentro de los débiles, corresponden a los códigos icónicos y sonoros de reconocimiento: la imagen y el sonido representacionales. Los datos son coherentes con el número de funciones de *representación* que, recordemos, suponen el 31,7% de las analizadas. Estos códigos son básicos en la narrativa audiovisual que se define por un hacer dramatizado, escénico y representacional.

-Observamos que la imagen representacional supera en más de 200 ocurrencias al sonido representacional. Esto es debido a que la imagen es necesaria en la presentación filmica, mientras el sonido puede estar ausente en favor del silencio.

Tanto sonido como imagen representacionales participan en otras funciones distintas de la *representación*, de forma directa o como funtivos de una función que también es funtivo:

-Imagen representacional:

-Es necesaria en la función *fisonómica* (la contextualización de figuras como personajes [IP] antes de su presentación fisonómica, se produce a partir de la imagen representacional)

-Participa en todos los tipos funcionales, aunque de forma indirecta, como parte de la configuración, en las funciones de *información* y *puntuación*

-El sonido representacional tiene un despliegue menor que la imagen fuera de la función de *representación*, pero su concurso cobra importancia en algunas funciones como las de *auricularización* y *fuera de campo*.

-Cinésica:

El código de la cinésica se revela como uno de los más presentes en la muestra:

-Participa en todos los tipos de función, excepto en: *coloración*, *elipsis*, *género*, *información* y *narración*.

-De forma directa está presente en 65 funciones de *representación*.

-El gesto cinésico de la mirada es necesario en las *ocularizaciones* internas secundarias y muy habitual en las subjetivas y en las realizadas a través de encuadre conativo (i.e. el personaje mira hacia el fondo y su observación coincide con la del espectador: cf. 3.4.7.). Solo en 2 de las 48 funciones de ocularización, la mirada no está presente: la única *espectatorial* (por imposibilidad de actualización) y una de encuadre conativo (en la que la posición del personaje oculta la mirada que se infiere).

-Forma parte de 75 funciones *indicativas*, de las cuales 49 actualizan estados e impresiones de los sujetos actantes a través de los gestos.

-Los gestos son la causa o el efecto de 20 funciones *causales* inferidas.

-S-códigos:

Los códigos cinematográficos de la disposición y la transmisión de las imágenes, que aquí consideramos s-códigos (sistemas de señales que se cargan de significados concretos en virtud de un código eventual), son inherentes al texto fílmico. En este trabajo, hemos descubierto, además, su implicación directa en 198 funciones fílmicas.

La tabla 3 señala los s-códigos concurrentes en la muestra y el número de participaciones en cada tipo de función. En virtud de esas implicaciones adquieren el sentido concreto que impone el hipercódigo fílmico. La suma de las participaciones específicas supera el número de ocurrencias general porque, en una misma función, pueden concurrir s-códigos diferentes.

Tabla 3: Incidencia de los s-códigos en las funciones fílmicas.
Fuente: elaboración propia

S-códigos	angulación	composición	duración	escala	máscaras	montaje	movimientos	profundidad	transiciones	velocidad
Funciones										
Anclaje		1						1		
Auricularización										
Calificación							1			
F. Causal										
Cohesión						1		2	5	
Coloración										
Connotación	1	3	1	1	1	3	3			1
Deixis										
Elipsis						3			4	
Expectación				1			3		1	
F. Fisonómica		1	1	19			3	2		
Fuera de campo										
Género				1			2			
F. Indicativa	1	2		3		1	3		2	1
Información										
Lectoproxémica				12			6			
Narración										
Nominación				1						
Ocularización	8	9		1	1	33	8	1		
Puntuación							1		12	
Representación	1	3	1	3	1	1	7	2		
F. Situacional							2			
Subrayado				9		2	2		1	2
Valorización		2		2			18	1		
Totales	11	21	3	53	3	44	59	9	25	4

La distribución que muestra la tabla 3 indica una gran versatilidad de los s-códigos cinematográficos en su implicación semiótica dentro del texto fílmico. Podemos suponer que en ciertas funciones, como *coloración* e *información*, específicas de la música y el lenguaje verbal, respectivamente, no pueda haber participación de los s-códigos, aparte de la mera transmisión discursiva. Pero, como podemos observar, la tabla muestra la posibilidad de participación de los s-códigos en la mayoría de los tipos funcionales, por lo que nos inclinamos a pensar que su implicación depende de la intención creativa de cada texto. Podemos tomar la función de *connotación*, en la que parece posible la participación de cualquier s-código, como ejemplo de la versatilidad antes planteada.

En los segmentos analizados, se han encontrado los 10 s-códigos de la tabla 3, cada uno de los cuales participa en al menos 3 tipos de función diferentes:

-Angulación:

-Su valor más alto de ocurrencia está en las *ocularizaciones*, sobre todo, como elemento signifiante de la subjetividad de la mirada.

-Composición:

-Participa en 7 tipos funcionales, con varias presencias en casi todos ellos.

-Su valor principal se debe a los encuadres conativos de las *ocularizaciones*.

-Duración:

La duración de los planos influye en la comprensión del texto fílmico, cuyas imágenes deben permanecer el lapso de tiempo necesario para transmitir su contenido informativo. Aquí se han seleccionado tres momentos en que incide directamente en otras tantas funciones fílmicas:

-*Connotación* (sinécdoque inductiva en *Slumdog millionaire*).

-*F. fisonómica* de un personaje actualizado en *plano americano* (*Johnny cogió su fusil*).

-*Representación* de un flash de anticipación en *Easy rider*

-Escala:

Uno de los s-códigos con presencia en más tipos funcionales, junto con los movimientos. Su mayor productividad se da en las grandes escalas, lo primeros planos y detalles. A estos se debe su participación en:

-Funciones *fisonómicas*.

-*Lectoproxémicas*.

-*De subrayado*.

-Máscaras:

Término tomado de Arnheim (1986 a) para referirnos a todo tipo de *catches*, filtros o distorsiones que modifican los límites del cuadro para significar, en general, una observación determinada. En los segmentos analizados, las *máscaras* inciden en:

-La *connotación* de la perspectiva de un narrador heterodiegético (*El asesinato de Jesse James...*).

-La *ocularización* subjetiva de un personaje escondido (*Camino a la perdición*).

-La *representación* de la proyección de una película (*Hable con ella*).

-Montaje:

Combinación de planos inherente al texto fílmico, con alguna excepción como *La soga* (1948) de Alfred Hitchcock.

-Aunque el montaje es el principal procedimiento fílmico para actualizar cualquier *elipsis* en el discurso, aquí se ha tenido en cuenta en aquellas funciones de este tipo en que el peso de la significación recae sobre la propia sucesión de planos.

-El mayor valor de incidencia directa del montaje corresponde a las *ocularizaciones* internas secundarias.

-Movimientos:

-Tienen gran incidencia en la significación de los segmentos analizados, no solo por su participación en 13 tipos distintos de función, sino también por el significativo número de ocurrencias en casi todos ellos.

-Muy importantes en la función de *valorización*: solo 2 funciones se articulan sin la presencia de movimientos de encuadre.

-Son significantes en las *ocularizaciones* subjetivas.

-Son interdependientes en 7 funciones de *representación*:

-Tres panorámicas horizontales muestran paulatinamente el espacio diegético en *Ninotchka* y *Los olvidados* (2) para distribuir la información con intenciones concretas: mostrar poco a poco, pero en toda su extensión y efectos, la fiesta escamoteada antes, en el primer caso; y establecer, a la vez que la representación, una función *situacional* y una *indicativa* de la vuelta a la realidad tras el sueño, en el segundo filme.

-Los movimientos de *zoom* abren y cierran el plano, respectivamente, en sendas *representaciones* de *El nombre de la*

rosa y *Johnny* cogió su *fusil* para mostrar elementos clave del espacio diegético: la mole del edificio por encima de los personajes y la estructura que cubre al herido.

-Una panorámica vertical potencia el sentido de la deflagración en *Azul oscuro casi negro*.

-En *El secreto de sus ojos*, los movimientos en el tumulto tras el gol son consonantes con la ocularización espectral que introduce virtualmente al espectador en la diégesis.

-En las funciones de *lectoproxémica* en que participan, los movimientos de encuadre marcan la distancia del discurso con respecto al espectador, ya sea por alejamiento o acercamiento.

-Profundidad:

-A pesar del reducido número de ocurrencias (9), la variación en la profundidad de campo a partir del enfoque selectivo demuestra sus posibilidades significantes, ya que forma parte de 6 tipos de función diferentes.

-Hay que resaltar que 8 de las funciones en que participa la profundidad pertenecen al mismo filme: *Camino a la perdición*, del cual se han seleccionado varios segmentos bajo distintos criterios, uno de los cuales es el enfoque selectivo.

-Transiciones:

No tenemos en cuenta las transiciones por corte, pues lo consideramos el significante 0 del s-código, y no disponible, por tanto, para su eventual carga semántica. Las transiciones por corte inciden en la significación como parte del s-código del montaje.

-Las transiciones de los segmentos analizados conforman, preferentemente, funciones cuyo efecto incide en el proceso discursivo: *puntuación, cohesión* y *elipsis* (por orden de relevancia).

-Las 2 funciones *indicativas* en que aparecen inciden igualmente en el discurso por señalar el paso de una secuencia crónica a otra anacrónica, o viceversa.

-En las funciones de puntuación hay que destacar los fundidos (a negro), pues en 6 ocasiones sirven para concluir el segmento textual, dos de los cuales se corresponden con el fin del texto fílmico. Parece claro que los fundidos han adquirido, a lo largo del tiempo, un sentido conclusivo específico, y que se ha instaurado esta convención en la competencia de autor y espectador.

-Velocidad:

El cambio en la velocidad de la transmisión de la imagen tiene siempre una carga de *irrealidad*. Cuando la imagen se ralentiza o se acelera, la impresión de realidad decrece y el espectador comprende que el texto expresa algo más que la recreación diegética. En nuestra muestra se cumple este aserto, pues la velocidad está presente en funciones que trascienden la representación:

-*Connotación* (catacrexis en *El asesinato de Jesse. James por el cobarde Robert Ford*).

-Función *indicativa* de secuencia onírica (*Los olvidados*).

-*Subrayados* de acciones puntuales por ralentización (asesinato de Finn en *Camino a la perdición* y tirada de libros en *Fahrenheit 451*).

-Códigos culturales:

Hemos señalado 9 códigos culturales diferentes en el análisis: acciones, objetos y espacios significantes cuya convención social permite su reconocimiento y, por tanto, su aportación semántica a la configuración fílmica. La tabla 4 expresa la participación de estos códigos en las funciones fílmicas. Hay que tener en cuenta que en un misma función pueden participar varios códigos.

Tabla 4: Incidencia de los códigos culturales en las funciones fílmicas Fuente: elaboración propia												
Funciones	calificación	f. causal	deixis	f. fisonómica	género	f. indicativa	nominación	oculariz.	represent.	subrayado	f. situacional	TOTALES
Códigos												
Actos sociales									6			6
Atuendo	7	2		2	1	5	1	1	29		2	50
Deportes									1			1
Dinero									2			2
Espacios	1				1	1		1	14		3	21
Juegos									1			1
Ritual								1	4	1		6
Trabajo	2	1				1			7			11
Transportes			1						5			6

-La función de *representación* es la que cuenta con mayor presencia de los códigos culturales. Todos los señalados participan en alguna función de este tipo.

-Si la representación recrea situaciones basadas en la lógica de las acciones humanas, los códigos sociales interiorizados por el aprendizaje cultural aparecen en ella como parte del universo representado y como instrumento de interpretación.

-Atuendo:

El atuendo es el código cultural con más relevancia. Los trajes y vestidos, los uniformes, los peinados, los tocados y otros objetos complementarios del aspecto exterior, sirven para identificar a personajes y actantes con una profesión, una época histórica o un estatus social. La identificación se realiza a través de funciones *calificativas e indicativas*.

A partir de la identificación por el atuendo:

-Los sujetos actuantes participan en las funciones de *representación y ocularización* y, de forma indirecta, en las funciones *causales*.

-Se completan funciones *fisonómicas* y de *nominación*. (Padre Rector en *Los girasoles ciegos* y Guía japonés en *Seda*)

-Se articulan, junto a otras semias, las funciones de *género y situacional* en *Largo domingo de noviazgo* (uniformes militares); y la función *situacional* en *Hable con ella* (uniformes clínicos)

-Espacios:

-La ciudad, un hotel, edificios religiosos, trincheras, una cocina o una tienda son espacios reconocibles culturalmente que sirven de escenario de la acción en las funciones de *representación*.

-El otro cometido relevante del espacio culturalmente reconocible es la función *situacional*. Este código cultural especifica espacialmente la acción, aunque en el primero de los casos analizados y expuestos a continuación, también contribuye a situar la historia en una época concreta:

-Las trincheras (en combinación con el atuendo) en *Largo domingo de noviazgo*.

-Un estadio de fútbol en *El secreto de sus ojos*.

-El Taj Mahal en *Slumdog millionaire*

-Trabajo:

El código cultural del trabajo, en los segmentos analizados, participa en:

-Funciones *calificativas e indicativa* que identifican actantes y personajes por la actividad laboral que realizan.

-En funciones de *representación*, actualizando acciones laborales reconocibles.

-En una función causal (en *Ninotchka*), de forma indirecta.

-El resto de los códigos culturales tienen incidencia, fundamentalmente, en la representación:

-Los rituales están presentes, además, en sendas funciones de *subrayado* y *ocularización* (en *Tierra y libertad* y *Camino a la perdición*, respectivamente) como objeto resaltado u observado.

-Por su parte, el código de transportes forma parte de una *representación* que entra en función *deíctica* con un momento anterior de *Con la muerte en los talones*.

-Objetos significantes:

-Los objetos significantes que, como semia concurrente en los filmes, son ostensión representada, participan en las funciones de: *anclaje*, *calificación*, *coloración*, *connotación*, *deixis*, *género*, *ocularización*, *representación*, *subrayado* y *valorización*.

Aunque el número total de funciones es 20, los objetos significantes de los segmentos analizados no son tantos, pues la misma ostensión establece interrelaciones con diferentes efectos:

-Funda de casete y walkman, en el *Gran Lebowski*:

-Función de *anclaje* de la acción de escucha del personaje

-Rosario y pistola, y chaqueta del Señor Rooney, en *Camino a la perdición*:

-Función *calificativa* de Mike Sullivan

-Función de *género gangster*

-*Ocularización* de la chaqueta

-Libros, en *Fahrenheit 451*:

-Funciones *connotativas* a partir de la acumulación

-*Ocularización*

-Parte de la *representación* que la música colorea de patetismo

-Contenedor de gasolina y extintor, en *Azul oscuro casi negro*:

-Función *connotativa* por la antítesis entre los objetos

-*Representaciones*

-*Subrayado*

-*Valorización*

-Plato, pelota y globo, en *M, el vampiro* de *Düsseldorf*:

-Funciones *connotativas* de la angustia de la Madre y del asesinato de Elsie

-*Representaciones* de los juguetes abandonados, sobre las que se construye, a partir del sentido metonímico de la ausencia de la niña, la metáfora del asesinato

-Carta credencial, en *Seda*:

-*Representación* del diálogo en japonés que autoriza a entrar en Japón a Hervé. El objeto significante permite la interpretación del diálogo.

-Pañuelo contenedor de tierra, en *Tierra y libertad*:

-Función *deíctica* que convierte el objeto en símbolo de la conciencia política del personaje principal

La ostensión filmica muestra su eficacia semiótica al trascender, en combinación con otras semias, el significado auto-referencial del objeto presentado:

-Las funciones *connotativas* son las de mayor presencia (6).

-En las funciones de *representación* (5), los objetos detallados son garantía de interpretación unívoca, aún cuando el idioma de la situación de diálogo donde aparecen sea desconocido para el espectador. Pero, además, 4 de estas funciones dan lugar a sentidos connotados.

-En las funciones de *anclaje*, *calificación*, *deixis* y *género* (1 ocurrencia por tipo) demuestra su versatilidad funcional.

-En las funciones de *coloración*, *subrayado* y *valorización* (1), y *ocularización* (2), los objetos significantes aparecen como elementos pasivos de los respectivos efectos.

-Proxémica:

-El código de la proxémica incide en las *representaciones* de los diálogos de varios filmes de la muestra, donde las distancias que se establecen entre los personajes tienen gran importancia en la significación global:

-*Camino a la perdición*: discusión con amenazas en la reunión de Connor con Finn McGovern.

-*Los girasoles ciegos*: diálogo revelador entre Salvador y el Padre Rector.

-*Los olvidados*: interacción cariñosa con su Madre soñada por Pedro.

-*Misterioso asesinato en Manhattan*: acto de lenguaje viciado por el comportamiento inadecuado de uno de los interlocutores.

-La proxémica participa en funciones *indicativas* que denotan:

-El tipo de relación entre los personajes (*Con la muerte en los talones* o *Los girasoles ciegos*)

-El comportamiento inadecuado del Señor House (*Misterioso asesinato en Manhattan*)

-La vehemencia con que el Capitán de bomberos da órdenes y recrimina a Montag (*Fahrenheit 451*)

-En cuanto a la *connotación*, la proxémica:

- Activa la producción de construcciones retóricas en *Azul oscuro casi negro*
- Participa en la alusión global del diálogo de *Los girasoles ciegos* al acto de confesión católica.

-Otros códigos icónicos débiles:

El resto de códigos débiles icónicos no muestra gran número de incidencias en la muestra, pero su presencia corrobora la potencialidad semiótica fílmica que les presuponíamos al incluirlos en el cuadro de clasificación.

-En 6 ocasiones, los símbolos icónicos se relacionan con otros códigos para articular funciones *connotativas* en la configuración. Pero también están presentes en 4 funciones de *representación* y 1 función *deíctica*.

-En solo dos filmes aparecen artes plásticas:

- Las obras de arte que *califican* el prostíbulo de *Easy rider*.
- El cartel anunciador de la película muda en *Hable con ella* que forma parte de las funciones de *representación*, *indicativa* de antigüedad y *expectación* por la presencia diferida de la proyección.

-Una sola fotografía, actualizada en *American gangster*, participa en 4 funciones fílmicas distintas:

- Anclaje* de la relación de Frank con el personaje fotografiado
- Función *causal*, por provocar el diálogo
- Función *deíctica*, al remitir al personaje representado
- Subrayado*, por ser el elemento resaltado por el encuadre *detalle*

-El color, por el cambio que se produce desde el blanco y negro inicial en *Johnny cogió su fusil*, contribuye, en función *indicativa*, a señalar el carácter retrospectivo de la nueva escena.

-La iconografía sirve, en *Los olvidados*, para aludir a la Virgen María a partir del movimiento de la Madre en el sueño de Pedro (función *connotativa*).

-Códigos débiles de la voz:

Entre los códigos débiles sustentados en la voz, destacan aquellos que carecen de intencionalidad en el universo real: los reflejos vocales (RV) y las expresiones vocales del habla (EV). En el texto fílmico recrean la involuntariedad del actuante o narrador que los produce, pero son producto de la intención del autor, por lo que se convierten en semia significante.

-Reflejos vocales:

Los reflejos vocales (suspiros, sollozos, voz de esfuerzo, etc.) tienen mayor relevancia en las funciones de *representación* (29 ocasiones) y en las funciones *indicativas* (13), pero también participan, de forma más o menos directa, en otros tipos.

-En las *representaciones* son un elemento más que recrea la situación en que participan los personajes: voces de dolor por la acción sufrida, llantos provocados por el acontecimiento, o voz de esfuerzo por el trabajo que realizan (en este último caso destaca el segmento analizado de *Chicken run*, con ocurrencia en 12 funciones).

-En las funciones *indicativas*, los reflejos vocales interactúan con otros códigos, fundamentalmente para señalar estados físicos o psíquicos de los personajes. Ejemplos:

- Embriaguez (*Easy rider*).
- Extenuación (*Azul oscuro casi negro*).
- Indecisión (*Los girasoles ciegos*).
- Satisfacción (*Fahrenheit 451*).
- Admiración (*Cómo ser John Malkovich*).

-En *Azul oscuro casi negro*, la respiración forzada del Padre y los sollozos de Jorge entran en sendas funciones para *calificar*, respectivamente, al personaje y la situación final del colapso.

-En las siguientes funciones los reflejos vocales son un elemento activo en la generación del efecto:

- Cohesión*: risas de los niños en *Camino a la perdición*
- Connotación*: alusión erótica en *Hable con ella*
- Fuera de campo*: integrante sonoro de fuente oculta en *Ninotchka*

-En las restantes funciones en que participan reflejos vocales, estos forman parte de la configuración que sirve de *anclaje*, a la que apunta la *deixis*, la que se *subraya* o la que se *valoriza*.

-Expresiones vocales del habla:

Las expresiones vocales del habla sirven, en los filmes analizados, para:

-Señalar el género, la edad o ambos aspectos del hablante, ya sea personaje o narrador. Funciones:

- Calificativas* (2: *El nombre de la rosa* y *M, el vampiro de Düsseldorf*)
- Indicativas* (2: *Johnny cogió su fusil* y *Ninotchka*).
- Narración* (2: *Camino a la perdición* y *Largo domingo de noviazgo*)
- Nominación* (1: *M, el vampiro de Düsseldorf*).

-Denotar la embriaguez de un sujeto: función *indicativa* en *Easy rider*.

-Recrear, en 3 funciones de *representación*, el murmullo de la numerosa concurrencia del velatorio en *Camino a la perdición*.

-Señales vocales no lingüísticas:

Las señales vocales no lingüísticas son intencionadas, el sujeto que las emite busca un efecto comunicativo al utilizarlas. En la muestra analizada, la presencia de este tipo de señales (silbidos, voces de arreo, voz gutural de asentimiento, etc.) es muy limitada: como elemento participante en 4 funciones de *representación*, 2 *indicativas*, 1 *causal* y 1 *connotativa*.

-Destacamos los silbidos:

-En *El secreto de sus ojos*, los silbidos de los hinchas son causados por la intrusión de Gómez en el terreno de juego y expresan la desaprobación del hecho.

-En *M, el vampiro de Düsseldorf* el Asesino silba la melodía que se convierte, durante el proceso textual, en elemento pronominal del personaje. Desde la posición del sujeto actuante, estos silbidos no tienen una clara intención comunicativa, salvo una auto-expresividad musical placentera. Pero desde la perspectiva del autor, la melodía silbada tiene el carácter signifiante del leitmotiv explicado, y por esta razón la hemos incluido entre las señales vocales.

-Sonidos convencionalizados:

Algunos sonidos de la presentación fílmica se han *convencionalizado*, es decir, la actualización signifiante de los mismos apunta automáticamente a la fuente como contenido signifiante, aún cuando esta no aparezca en el cuadro. Gran parte de estas convenciones sonoras se han instaurado en la recepción histórica de los filmes y forman parte de la competencia comunicativa de autor y espectador. Pero también se adquieren por la experiencia de la vida real y la relación con otros sistemas expresivos.

-En la muestra analizada encontramos disparos, tormenta, oleaje marítimo, repiqueteo de emisor telegráfico, cacareos, cargar de armas y propulsiones. Como los sonidos representacionales (SR), los sonidos convencionalizados (SC) participan en funciones de *representación* (en la muestra: 7), como parte de ellas, remiten a un momento anterior del relato en función *deíctica* (1), constituyen objeto de *auricularización* interna (1), e intervienen en funciones de *cohesión* (3).

-El carácter convencional y automático de estos significantes sonoros los convierte en elementos de gran aplicabilidad en el texto fílmico, muy útiles en algunas funciones como son, en la muestra, las funciones *connotativas*, *indicativas* y de *expectación*:

-Función *connotativa* (4):

-Cacareos y tormenta forman símbolos en *Los olvidados*.

-Las propulsiones constituyen dos hipérboles en *El gran Lebowski* y *Chicken run*.

-Función *indicativa* (3):

-*Johnny cogió su fusil*: señalización del pensamiento y de la posterior satisfacción del personaje por el concurso del Morse de un emisor telegráfico.

-*Los olvidados*: cacareos y tormenta contribuyen a crear el ambiente onírico de la escena.

-*Expectación* (1):

-*Camino a la perdición*: al principio del filme, el sonido del mar, reconocible, capta la atención del espectador a pesar de la ausencia de imágenes.

-El sonido de la tormenta de *Los olvidados*, además, sirve como elemento de *puntuación* en la conclusión del sueño y, como parte de la representación que *subraya* la acción de la victoria de El Jaibo en la disputa de la carne.

Hay que decir que la delimitación epistemológica entre sonido representacional y convencionalizado adolece de claridad y firmeza. En nuestro análisis depende, en gran medida, de la presentación fílmica. Así, el /disparo/ en la escena de la reunión mafiosa en *Camino a la perdición* es considerado SR por formar parte la representación de un acontecimiento prolongado y situarse su fuente de forma clara en el espacio visible. Por el contrario, en *American gangster* y *Largo domingo de noviazgo*, las escenas que contienen ese sonido son puntuales y la actualización del /disparo/ es inmediata, por lo que se consideran SC.

-Semias heterogéneas:

Fuera de las categorías del cuadro de clasificación (figura 3) situamos las semias heterogéneas y los medios expresivos y de comunicación que realizan sus significantes a través de varias sustancias expresivas. En la muestra analizada, encontramos:

-Semia heterogénea (SH):

-El avisador de *El gran Lebowski*. Es un objeto contextualizado (IE) en la representación que pone en funcionamiento el código de aviso, con señales acústicas y visuales, en las siguientes funciones (2):

-F. *indicativa*: es uno de los elementos que señalan la vuelta a la realidad tras el sueño.

-F. *causal*: genera la señalización que provoca el despertar del personaje.

-Medios de comunicación y de expresión (MCM):

Tienen presencia en 16 funciones fílmicas. Aparecen en tres filmes y, además de su incidencia en la significación narrativa, aportan un primer efecto estético a la configuración de los respectivos textos:

-Cine en *Hable con ella*:

-Funciones de *representación* (3): actualización de la película muda narrada por Benigno.

- Función *indicativa* (1): elemento constituyente de la función que señala la proyección como una analepsis.
- Función *connotativa* (1): paralelismo con la secuencia crónica.
- Funciones de *elipsis* (2): la película ocupa el discurso omitido del masaje en la secuencia crónica.
- Función de *subrayado* (1): el final de la película muda es resaltado por el crescendo musical.
- Funciones *deícticas* (3): conexiones con la secuencia crónica.

-Títeres en *Cómo ser John Malkovich*:

- Función de *representación* (1): juego de títeres que constituye la escena.
- Función *connotativa* (1): antítesis de los deseos del personaje, expresados en el juego de títeres, con el desprecio real que le profesa la chica de sus sueños.

-Radio en *El secreto de sus ojos*:

- Funciones de *representación* (2): evento deportivo y situación de alboroto por el gol
- Función *situacional* (1): ubicación de la acción en el estadio de fútbol.

-Códigos producidos en el texto.-

El proceso textual crea sistemas significantes que actualizan elementos de la historia y la instancia enunciativa del narrador. La lista de estas semias y su incidencia en las funciones fílmicas analizadas es la siguiente:

- Imagen de personaje (IP): 523
- Voz de personaje (VP): 38
- Imagen de actantes (Iact): 67
- Voz de narrador (VN): 9
- Imagen del espacio y los objetos (IE): 149
- Imagen contextualizada de la acción (IA): 9
- Sonido contextualizado (ST): 5

El proceso de creación de estas semias parte de la imagen y los sonidos representacionales que, una vez asociados a sentidos concretos en el texto fílmico, adquieren rasgos distintivos que contrastan con los de otras imágenes y sonidos con los que podrían ser intercambiables en la configuración. Es un proceso de semiotización que construye los sistemas de existentes del relato.

-Sistemas significantes del personaje:

-IP y VP integran, respectivamente, los significantes visuales y acústicos de los personajes. La diferencia en el número de ocurrencias se debe a que la voz de personaje solo debe considerarse pertinente en las funciones fílmicas cuando la fuente (IP) no sea visible, o en casos excepcionales en que imagen y voz se presenten de forma asíncrona. (Ejemplos de esta asincronía los encontramos en la secuencia onírica de *Los olvidados* y en la voz interior de *Johnny cogió su fusil*). El efecto de *síncresis* consolida la

asociación entre la imagen y la voz de un personaje que habla en cuadro, aunque este se sitúe de espaldas al punto de vista. Para evitar anotaciones tautológicas, anteponemos la pregnancia de las formas visuales a la percepción temporal de los sonidos y, en las funciones fílmicas que involucran al personaje hablante, consideramos solo su significante icónico (IP), siempre que su figura esté presente en una extensión reconocible. Hay que tener en cuenta que, en el análisis de la configuración de los diálogos, la voz no queda relegada en ningún momento, porque es la sustancia expresiva que sustenta el lenguaje verbal.

-Imagen de personaje:

La imagen de personaje se convierte así en semia fundamental en la configuración fílmica, porque no es posible un relato sin sujetos actuantes que realicen o sufran los acontecimientos de la historia. En los segmentos analizados participa en una gran mayoría de tipos funcionales:

- Como significante del sujeto agente o paciente en las funciones de *representación* de acontecimientos.
- Como elemento de las representaciones, en otros tipos en que estas son fúntivos, como funciones de *anclaje*, *causales*, de *cohesión*, *connotación*, *deícticas*, *elipsis*, *expectación*, *género* y *subrayado*.
- Como elemento activo en funciones de *auricularización*, *indicativas* y de *nominación*.
- Actualizando al observador en las *ocularizaciones*, pero también al personaje observado.
- Actualizando al personaje *calificado* y *valorizado* por las funciones correspondientes, o a aquel con respecto al cual las funciones de *lectoproxémica* sitúan el punto de vista.
- Como constituyente de funciones *fisonómicas* cuando la figura ha sido anteriormente contextualizada (ejemplo: *Camino a la perdición*).
- Como fúntivo interdependiente de la cinésica para componer un gesto que señala el *fuera de campo* (*Azul oscuro casi negro*).

No podemos considerar la imagen de personaje integrada en la configuración como elemento participante en funciones de *coloración*, *información*, *narración*, *puntuación* y *situacional*. Pero existen dos casos excepcionales:

- La función de doble efecto, *representación* y *situacional*, de *Los olvidados*.
- La última función de información de *Camino a la perdición*, en la que el lenguaje verbal se relaciona con una representación concreta, en una ejemplar función de *relevo* de la palabra con respecto a la imagen (audiovisual).

-Voz de personaje:

La voz se revela como significante del personaje en ausencia de su imagen. Cada voz tiene, en una gradación específica, una serie de cualidades que la hacen única. Entre esas cualidades destaca el timbre, tipificado en el cuadro de clasificación (figura 3) de sustancias y códigos como sistema significante (en conjunción con el acento) que

demuestra aquí, en la semiotización de la voz, su pertinencia en el texto fílmico. Una vez contextualizada y reconocible por su particular timbre, la voz de personaje puede actuar en funciones de variado efecto.

En la muestra analizada, por lo común, participa en funciones en que la fuente sonora se sitúa fuera de los límites del cuadro: *anclaje* (2), *auricularización* (1), función *causal* (1), funciones *connotativas* (3), *fuera de campo* (3), funciones *indicativas* (7), *ocularizaciones* subjetivas (2) y *representaciones* (5).

Entre estos casos, destacamos la voz de personaje en:

-*Fahrenheit 451*, porque su actualización reiterada fuera de campo sirve para articular la connotación de ‘la ideología dominante’.

-*Cómo ser John Malkovich*, por ser la voz de las dos marionetas-personaje, sin variaciones fingidas, la misma del personaje operador que expresa sus sentimientos a través del teatro de títeres.

En cuatro filmes, la fuente de la voz no se sitúa fuera de campo, es decir, en el espacio circundante de los límites del cuadro:

-*Los olvidados*: la imagen de los personajes es visible pero no está sincronizada con las respectivas voces. Este efecto es un elemento de la función *indicativa* (1) que señala el carácter onírico de la secuencia, está presente en las *representaciones* (3) y, por tanto, en las *deixis* (2) que las conectan con momentos anteriores del film.

-*Johnny cogió su fusil*: la voz no tiene una verdadera fuente, porque vehicula el pensamiento de Joe, es un *hipersinestésico* trasunto sonoro de los procesos psicológicos del personaje, su voz interior. Funciones *indicativas* (4)

-*Hable con ella*: la voz del personaje aparece junto a la analepsis de la proyección de la película muda, pero su fuente no se sitúa tras los límites del cuadro limitado por máscaras, sino en otro tiempo, en el presente diegético. Desde ese presente, la voz cuenta la película (peculiar función de *narración*) y fija el sentido de los acontecimientos presentados en ella (función de *representación*).

-*Tierra y libertad*: la voz reconocible del personaje de Blanca remite, en función *deíctica* a un momento anterior, construye una analepsis sonora y activa sentidos connotados por alusión (función *connotativa*). En este caso, la fuente se sitúa en el pasado, porque la retrospección no está marcada como recuerdo de alguna instancia diegética.

-Imagen de actantes:

La imagen de actantes (Iact) es el significante de los sujetos que intervienen en acontecimientos puntuales, pero sin influencia significativa en el desarrollo de la historia.

-En muchos casos se identifican por su atuendo (uniformes militares, hábitos, carteras colegiales, etc.) o por su acción laboral (taxista, tendero, camareros, etc.).

-Entre los actantes de la muestra hay algunos animales (perros en *El fuera de la ley* y *Camino a la perdición*) y un objeto (la diligencia que atraviesa Europa en *Seda*). Las gallinas de *Chicken run* aparecen antropomorfizadas como los personajes principales del film.

-La participación de la imagen de actantes se concentra en las funciones de *representación* (47). Aunque también está presente en funciones de *anclaje* (1), *causales* (3), *connotativa* (1), *deíctica* (1), *indicativas* (7) y *situacional* (1).

-De igual manera, aparece, como funtivo directo o como integrante de una función, *calificada* (1), *ocularizada* (2), *subrayada* (2) y *valorizada* (1) por las correspondientes funciones.

-Voz de narrador:

Al igual que la voz de personaje, la voz de narrador (VN) se contextualiza por iteración en el proceso fílmico. Así se hace reconocible en nuevas apariciones en las que constituye, principalmente, funciones de *narración* (7, en la muestra analizada).

En los filmes con narrador homodiegético, su voz se reconoce como VN por su marcado carácter de sonido *over*, extradiegético. En estos casos, la voz de narrador y de personaje coinciden, pero pertenecen a sistemas sémicos distintos por su ubicación con respecto a la diégesis y su potencialidad funcional básica (*narración* y *representación*, respectivamente).

-En los segmentos analizados, la voz de narrador participa también en:

-Función *deíctica* (1): la narración final de *Camino a la perdición* remite a una de las *subtramas* planteadas en la historia para explicar su conclusión.

-Función *indicativa* (1): necesaria en *El nombre de la rosa* para identificar el narrador senil con el personaje joven que vivió los hechos que cuenta.

-Imagen del espacio y los objetos:

-La imagen representacional actualiza, en la construcción del universo diegético, los espacios de la acción. En la medida que esa imagen se contextualiza se crea el sistema de los escenarios de la historia (IE). De esta forma, la imagen del espacio, ya sistematizada, participa en las funciones de *representación* (70) señalando la ubicación donde tienen lugar los acontecimientos narrados.

-Ese componente situacional de la imagen del espacio tiene su máxima expresión en las 4 funciones *situacionales* en que participa.

-Su presencia en el resto de tipos funcionales (*anclaje, calificación, función causal, cohesión, connotación, deixis, fuera de campo, función indicativa, información, ocularización, subrayado y valorización*) se justifica por integrar la representación.

-Entre esos tipos funcionales, en los que la imagen del espacio participa integrada en la representación, destacamos las funciones *connotativas* (7). En la mayoría de ellas, el espacio trasciende su significación representacional y aporta nuevos sentidos al texto:

-El muro de *Azul oscuro casi negro* es el límite del mundo al que Jorge tiene que regresar con sus aspiraciones frustradas. (Además de constituir elemento proxémico de separación en el diálogo anterior entre padre e hijo).

-La torre atrapada por la composición en el rastrillo (*El nombre de la rosa*) se postula como escenario de acontecimientos truculentos.

-Las escaleras vacías, en *M, el vampiro de Düsseldorf*, connotan de forma reiterada la angustia de la Madre por el retraso de Elsie.

-El espacio doméstico de *Los olvidados* amplifica el sentido simbólico y onírico de la tormenta.

-El pasillo vacío que Michel ve cuando quería mirar a su Padre, constituye una metáfora de la difícil relación con su progenitor (*Camino a la perdición*).

Bajo las siglas IE, hemos identificado tanto la imagen del espacio como la imagen de los objetos, por considerar que estos últimos tienen un claro carácter espacial en el texto fílmico. Sin embargo, la relevante incidencia de la imagen de objetos en la muestra (43 funciones), así como su distribución y comportamiento concreto en los tipos funcionales, nos obligan a realizar una interpretación de datos separada de la que hemos cumplimentado con la imagen del espacio. Esta circunstancia nos lleva a considerar un ajuste en el modelo de análisis, en el sentido de considerar semias independientes la imagen del espacio (IE) y la imagen de objetos, a la que podríamos simbolizar con las siglas IO.

-La imagen de objetos actualiza elementos del universo diegético, elementos que ocupan un lugar en el espacio de la acción, por lo que su mayor incidencia se da en las funciones de *representación* (19).

Salvo el periódico que lee en el taxi el protagonista de *Con la muerte en los talones*, los objetos contextualizados de la muestra tienen verdadera influencia en el relato, decisiva en algunos casos, a través de las funciones que su imagen articula con otras semias. Señalamos, a continuación, algunas de las influencias más notables, haciendo notar que pueden darse tanto en la historia como en el discurso:

-Las marionetas de *Cómo ser John Malkovich* se convierten en sujetos actantes por la interdependencia de su imagen y los rasgos de los personajes *reales* (funciones *indicativas*). Con el estatus de protagonistas del teatro de títeres, participan en funciones de *anclaje, género, representación, subrayado* y otras *indicativas*.

-La bombilla de *Traidor en el infierno* se presenta *subrayada* en la *ocularización* del personaje del sargento Schulz. La *representación* la señala como elemento de

comunicación del traidor espía y *ancla* el carácter sígnico que se aprovechará a lo largo del relato.

-Los libros son una clase de actantes-objetos que determina la actitud de los personajes en *Fahrenheit 451*. Funciones de *representación* y *valorización*.

-La alfombra desaparecida tras la ensoñación por nocaut del Nota es el elemento que pone en relación a los tres Lebowski (el Nota, el señor Lebowski y su hija). Función de *representación*.

-Las lámparas de lava en *Hable con ella* sirven para connotar y elidir, a través de un *inserto explicativo*, un acontecimiento crucial en la historia pero de actualización contraproducente en el discurso.

-El pañuelo rojo de la fallecida Blanca, tras la *representación* de su llenado de tierra, remite en función *deíctica* al objeto significativo anticipado en el inicio del filme y lo convierte en símbolo ideológico del personaje protagonista de *Tierra y libertad*.

-Imagen contextualizada de la acción:

Una de las propiedades fundamentales de todo discurso, junto con el orden y la duración, es la frecuencia. El texto fílmico puede presentar, de forma reiterada, acciones y acontecimientos, y hacerlo a través de la repetición estricta que le permite la imagen técnica. La acción presentada por segunda vez es reconocible, porque ya forma parte del texto, fundamentalmente a través de la imagen icónica que la representa. Los sonidos contribuyen de igual manera que la imagen a la representación inicial de la acción, pero la iteración de la misma se reconoce, debido a la *pregnancia* de las formas visuales, a partir de la percepción visual. Así se constituye como sistema la imagen contextualizada de la acción (IA).

-La imagen de la acción, como reiteración estricta (frecuencia repetitiva exacta, Rajas, 2011) aparece en la muestra analizada en:

-Funciones *deícticas* (3) y de *representación* (2) que tienen que ver con retrospecciones internas (*El fuera de la ley* y *Lejos de la tierra quemada*).

-Función *deíctica* (1) que remite al inicio para cerrar el relato retrospectivo presentado por el chico narrador en *Camino a la perdición*.

-El resto de las apariciones corresponden a funciones de *representación* (3) en las que la imagen vehicula acciones contextualizadas sin recurrir a la repetición estricta porque el significado de esas acciones forma parte del sistema semántico de la historia creado en el proceso textual y se articulan en frecuencia múltiple:

-‘La salida del trabajo’ en *Con la muerte en los talones*.

-‘El registro de bomberos’ en *Fahrenheit 451*.

-‘Imitación de ladridos de Schulz, Shapiro y Kasava’ en *Traidor en el infierno*.

-Sonidos contextualizados:

Los sonidos representacionales se integran en el sistema que el proceso textual crea en su desarrollo como significantes sonoros de la acción. Al igual que las imágenes de la acción o del espacio, los sonidos se semiotizan (ST) y aumentan sus posibilidades semióticas fuera de su integración en funciones de representación. Es el caso de *El gran Lebowski*, donde el sonido de los bolos se utiliza incluso como introductor sonoro de flashes retrospectivos (en segmentos no analizados). En la muestra, la presencia de los sonidos contextualizados se concentra en el primer segmento analizado de este film:

-Función de *representación* (1) del personaje escuchando una partida de bolos a través de unos auriculares.

-Función de *auricularización* (1)

-Funciones de *anclaje* (2) de la escucha y del fenómeno escuchado.

-Hemos afirmado que la acción contextualizada, la que ya forma parte del sistema semántico de la historia, es actualizada por la imagen de la acción (IA), principalmente. En la muestra encontramos un caso en que la reiteración de un sonido contextualizado (ST) contribuye a presentar, al mismo nivel que la imagen, la acción iterada. Se trata de la función *deíctica* de *Camino a la perdición* que identifica la primera parte del segmento final con la representación inicial del chico que presenta la historia frente a la playa. Por aparecer antes que la imagen, el sonido del mar creó expectación al comienzo, debido a lo cual se hizo tan recordable como la imagen.

Para finalizar la valoración de la incidencia de los distintos códigos en la muestra, podemos señalar aquellos con más relevancia y suponer que son básicos en la configuración del texto fílmico. Los códigos y semias con más presencia en los segmentos fílmicos analizados son:

- Imagen de personaje (IP): 523
- Imagen representacional (IR): 504
- Lenguaje verbal oral (LVO): 317
- Sonido representacional (SR): 297
- Cinésica (Cs): 240
- S-códigos cinematográficos (S-c): 198
- Imagen contextualizada del espacio y los objetos (IE, IO): 149
- Música (M): 104
- Códigos culturales (Cc): 84
- Imagen contextualizada de actantes (Iact): 67

4.2.3. Tipos funcionales

En este apartado estudiamos las funciones fílmicas según los datos del análisis en orden de relevancia. Recordemos que en el Anexo I se relacionan las funciones fílmicas por tipo y filme.

-Función de representación.-

300 ocurrencias	31,7 %	Presencia en todos los filmes
-----------------	--------	-------------------------------

Las funciones de representación actualizan, por imitación dramatizada, los acontecimientos de la historia, los sujetos que los provocan o sufren y los escenarios en que tienen lugar.

Los significantes básicos de la representación son las imágenes y sonidos que se interpretan por los mismos códigos de reconocimiento de la percepción natural. Sin embargo, en el texto fílmico, ya aparecen *convencionalizados*. La convención consiste en el uso semiótico que autor y espectador hacen de esas imágenes acústicas y visuales. Son imagen técnica que forma parte de un texto, en el cual sirven para presentar acciones y escenarios que responden a la lógica de las acciones humanas, en mundos posibles pero ficticios.

Las funciones de representación forman parte de la denotación narrativa. Como indicamos, presentan las acciones y relaciones de los personajes de forma dramatizada, recreando situaciones posibles en ámbitos humanos verosímiles (realistas o imaginados). Este carácter dramatizado y antropocéntrico motiva la presencia de los distintos códigos de la representación.

-A partir de las imágenes y sonidos representacionales se crean, en el proceso textual, los sistemas significantes de los personajes, los espacios o los actantes, que son igualmente básicos en la representación.

-La lógica de la acción y la interacción humanas determina la presencia de los códigos culturales, la cinésica, la proxémica y los códigos no lingüísticos de la voz.

-El lenguaje verbal se hace necesario en la presentación directa de las acciones de diálogo.

-Por otra parte, el medio cinematográfico impone a la representación ciertos sistemas significantes:

-La ostensión fílmica de los objetos significantes (*Azul oscuro casi negro*, *Seda* y *M, el vampiro de Düsseldorf*).

-Los s-códigos de la disposición y transmisión de las imágenes. De forma general y necesaria, como en toda la presentación fílmica, y de forma concreta en las 19 incidencias estudiadas en el apartado anterior sobre la concurrencia de los códigos.

-Otros códigos recreados por la imagen técnica, estructurados y débiles, icónicos y acústicos, participan en la presentación del mundo de la acción (sistemas de señales, artes plásticas, imagen simbólica, sonidos convencionalizados, medios de expresión y música).

-La música intradiegética forma parte de la representación y puede contraer otras funciones, ya sea por su forma o su expresividad. En 3 de las 8 funciones de representación en que participa, la música aporta el sentido de ambientación de la época a la que pertenece (*Johnny cogió su fusil*, *Camino a la perdición* y *Hable con ella*).

Las funciones de representación, en la medida que actualizan situaciones, son relaciones en que todos sus funtivos son *constantes* que se presuponen mutuamente, pues la ausencia de alguno de ellos daría lugar a una situación diferente, por muy similar que fuera.

-La clase fundamental de relación entre los funtivos de la función de representación es la *interdependencia*.

Sin embargo en la muestra encontramos casos de *determinaciones* y *constelaciones* que exponemos a continuación:

-Las determinaciones corresponden a:

-Funciones en que el lenguaje verbal de un narrador fija el sentido de la representación: *Seda*, *Largo domingo de noviazgo*, *El nombre de la rosa*, *Hable con ella* y *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*.

-Funciones en que el sentido de la representación queda fijado por otro elemento distinto de la narración:

-Representación de la muestra de credenciales de Hervé para viajar al interior de Japón, en *Seda*: el diálogo en japonés entre los actantes es incomprensible para el espectador, pero la presencia de la carta como objeto signifiante fija el sentido y permite la interpretación.

-Representación de la entrada en el cine de Benigno, en *Hable con ella*: se infiere que la salida de cuadro del personaje, después de leer el cartel anunciador de la película, corresponde a su movimiento hacia la sala de proyección. El contexto, que sitúa la acción a la puerta de un cine y frente a la cartelera de programación, fija el sentido de la inferencia.

-Función que actualiza el sobresalto de Bastoche por la presencia de ratas en su jergón en *Largo domingo de noviazgo*: se anotó, por la inmediatez de las acciones y la simplicidad de la fórmula, como una causalidad entre la dos acciones.

-Las constelaciones corresponden a:

-La inclusión de la película muda en *Hable con ella*: el medio de expresión (MCM) articula por sí solo la representación y se une a la configuración diegética.

-La emisión radiofónica de *El secreto de sus ojos*, que participa, como *variable* no necesaria, en la representación del evento deportivo: la locución radiofónica es un añadido estético, basado en el consumo pragmático del espectáculo futbolístico, que potencia el sentido pasional dado en el filme al deporte que lo provoca.

Ahora bien, que la clase de relación de las representaciones pueda ser distinta de la interdependencia no contradice la caracterización que de ellas venimos haciendo, porque:

-Las constelaciones pueden dar lugar a interdependencias si analizamos la película muda en sus correspondientes funciones, y si tomamos la locución radiofónica como un subrayado del acontecimiento representado.

-Las determinaciones siguen evidenciando que todos los elementos de la función son necesarios. El elemento *constante* de la función está, en todos los casos, determinado por una función en que todos sus miembros son interdependientes.

-Más complicado parece mantener el carácter escénico y dramático de la función de representación, tras constatar la incidencia en ella de las palabras del narrador. Mas, en el texto fílmico, la enunciación narrada es una posibilidad que no anula la forma representacional: el film puede ser, a la vez, narrado y dramatizado. En las funciones que nos ocupan, hay una clara intención de presentar los acontecimientos, los actantes y los espacios como integrantes de situaciones verosímiles. Pero parece necesario el concurso del lenguaje verbal para anclar un sentido, de entre todos los posibles, en cada función y en sus relaciones textuales. Por ejemplo en *Seda*: imágenes y sonidos presentan el viaje de Hervé, y las palabras del narrador señalan la ubicación de cada etapa y las relaciones temporales entre ellas.

-Función indicativa o indicación.-

137 ocurrencias	14,5 %	Presencia en 25 filmes
-----------------	--------	------------------------

Las funciones indicativas son parte de la denotación fílmica. Actualizan sentidos que no pueden realizarse en la representación dramatizada. Por ello, las funciones indicativas poseen un grado mayor de *convencionalización* que las funciones de representación y suelen tener la presencia de algún código semiológico preexistente al proceso fílmico entre sus elementos integrantes.

-En la muestra analizada, los códigos preexistentes con más presencia en las funciones indicativas son la cinésica (75) y el lenguaje verbal oral (56). Con menor incidencia aparecen los códigos culturales, la proxémica y diversos códigos de señales. En 31 funciones, el gesto cinésico de un personaje (IP < > Cs) es suficiente para vehicular la indicación.

-En los 14 casos en que un código convencional preexistente no integra la función, el propio texto aporta la convención de las semias contextualizadas: los sistemas significantes de personajes, actantes, espacio y objetos (*Camino a la perdición*, *Chicken run*, *Cómo ser John Malkovich*, *Johnny cogió su fusil*, *Los olvidados* y *Seda*). O bien, son la configuración o funciones concretas ya semiotizadas los funtivos que aportan la necesaria asociación automática a sentidos (*Azul oscuro casi negro*, *Con la muerte en los talones*, *El gran Lebowski*, *El secreto de sus ojos*, *Ninotchka* y *Slumdog millionaire*).

La presencia de convención previa es necesaria en las funciones indicativas, pero el efecto o sentido de la función depende de la interrelación de todos los funtivos. Los sentidos de las funciones indicativas analizadas se refieren a¹:

-Aspectos relacionados con los sujetos actantes:

-Estados psíquicos (45): pensamientos, sentimientos, impresiones, etc. Con el concurso de la cinésica, salvo en dos ocasiones.

-Estados físicos (6): como la embriaguez de Billy en *Easy rider* o el envejecimiento del general Tillery en *Johnny cogió su fusil*.

-Identificación (16): de actantes fuera de campo (*Ninotchka*), personaje como narrador (*El nombre de la rosa*) o sujetos con el sospechoso (*El secreto de sus ojos*).

-Relaciones entre personajes (6): amistad y amor en la despedida de *Seda* o extraña familiaridad del señor House en *Misterioso asesinato en Manhattan*.

-Voz interior del personaje (3), en *Johnny cogió su fusil*.

-Aspectos relacionados con la acción:

-Sentidos que complementan la representación aportando caracteres concretos a la acción (23). Ejemplo: la insinceridad del diálogo en *American gangster*.

-Acciones que se producen, en todo o en parte, fuera de campo (4). Ejemplo: el acto de dar propina al botones en *Con la muerte en los talones*.

-Acciones convencionales actualizadas por gestos, señales de aviso o lenguaje verbal (14). Ejemplo: gesto de disimulo de Michel, tras el hurto del tabaco, en *Camino a la perdición*.

¹ Las cantidades entre paréntesis indican, como siempre, las ocurrencias de cada aspecto al que siguen. Pero la suma de esas cantidades supera en una unidad al total de funciones indicativas, porque la indicación referida al general Tillery (*Johnny cogió su fusil*) tiene un doble sentido: temporal y de envejecimiento.

-Indicaciones temporales (5):

-Reloj de *M, el vampiro de Düsseldorf*

-Cambios fisonómicos de Hervé y Tillery en *Seda* y *Johnny cogió su fusil*.

-Indicaciones espaciales y de ambientación (3):

-Indicación del espacio que tiene que saltar Gómez en *El secreto de sus ojos*.

-Ambientación del pasado de Bastoche en *Largo domingo de noviazgo*.

-Carácter antiguo de la película anunciada en *Hable con ella*.

-Aspectos del proceso discursivo (13):

-Identificación de secuencias anacrónicas y oníricas, así como indicación de la vuelta al presente narrativo. Ejemplo: *Los olvidados*.

-Especificación del discurso de la narradora de *Largo domingo de noviazgo*.

-Configuración del preámbulo de *El nombre de la rosa*.

Por último, hay que señalar que las funciones de indicación muestran gran libertad en cuanto a la clase de dependencia entre sus funtivos: 81 interdependencias; 21 determinaciones; y 35 constelaciones.

-Función connotativa o connotación.-

76 ocurrencias

8 %

Presencia en 21 filmes

Las funciones connotativas son construcciones retóricas y, por tanto, procedimientos discursivos de la función poética del lenguaje que se centra en el mensaje para dotarlo de cualidades estéticas. La connotación utiliza como significantes los signos y funciones de la configuración, por lo que, al aportar los sentidos connotados, al menos, duplica la significación fílmica.

-Las funciones connotativas analizadas demuestran que los efectos estéticos de la retórica aumentan en el texto audiovisual, donde la plasticidad de las imágenes y los sonidos, así como la cualidad multicódica del medio, multiplican las posibilidades de la connotación.

-También podemos comprobar, que la connotación contribuye a la intelección porque aporta sentidos a la historia y crea efectos que desvelan la disposición discursiva.

Ejemplificamos estos aspectos con algunas de las construcciones retóricas más relevantes:

-Metáforas (16). A partir de la representación se generan 5 de ellas, mientras el resto se produce a través de la imagen: por movimientos y escala de encuadre, composición, distorsión o relación con otras semias como la música:

- Potencian los sentidos de la acción en *Azul oscuro casi negro*.
- Aporta un sentido ideológico en *Largo domingo de noviazgo*
- Anticipan acontecimientos, personajes o relaciones que se actualizarán en el relato, en *El nombre de la rosa*, *M, el vampiro de Düsseldorf*, *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, *Los olvidados* y *Camino a la perdición*.
- Permiten la elipsis temática, en *Hable con ella* y *M, el vampiro de Düsseldorf*
- Aportan sentidos globales al final de *Lejos de la tierra quemada*.

-Alusiones (9). Imágenes, sonidos y representaciones remiten a otros textos, medios expresivos, conceptos y rituales:

- Contribuyen a la disposición discursiva, incidiendo en el paso del presente narrativo a una secuencia anacrónica, en *El Gran Lebowski* y *El fuera de la ley*.
- Establecen conexiones hipertextuales en *Chicken run*, *Fahrenheit 451* y *Los olvidados*.
- Connotan conceptos de confesión y erotismo en *Los girasoles ciegos* y *Hable con ella*, respectivamente.
- Establece una conexión intratextual en *Tierra y libertad*.

-Símbolos (8):

- La imagen simbólica del fuego participa en 4 funciones, donde aporta su sentido de destrucción y purificación a las acciones de los personajes.
- Símbolos tradicionales forman parte de la secuencia onírica de *Los olvidados*.
- Un elemento diegético, el automóvil, se convierte en símbolo en *Camino a la perdición*.

-Antítesis (6):

- Las contraposiciones que surgen en las acciones de los personajes potencian el sentido de las acciones o de su caracterización. Ejemplo: la pericia con las armas demostrada por un sacerdote en *Los girasoles ciegos*.

-Construcciones retóricas que estructuran el discurso:

- Epanadiplosis (2): *Largo domingo de noviazgo* y *Camino a la perdición*
- Gradación y clímax (2): *Azul oscuro casi negro* y *El fuera de la ley*.
- Acumulaciones (3): ejemplo: *Fahrenheit 451*

-Concatenación (1): *Lejos de la tierra quemada*.

La función connotativa se produce, entre códigos y funciones de todo tipo, con una gran libertad en la dependencia mutua entre sus funtivos. Son mayoría las constelaciones (42) porque la connotación tiende a producirse sobre una acumulación alotópica de elementos. Así mismo, son posibles las combinaciones de figuras en las construcciones retóricas: 9 funciones integran más de un procedimiento connotativo.

-Función de ocularización.-

48 ocurrencias	5,1 %	Presencia en 22 filmes
----------------	-------	------------------------

La ocularización actualiza una posición perceptiva del acontecimiento narrado. Puede integrar (o ser integrada por) la representación, pero se distingue de ella porque siempre pone en evidencia una perspectiva perceptiva concreta.

Por otra parte, la ocularización, además de señalar un punto de vista y la representación de lo observado, aporta otros aspectos al discurso como son centrar la atención en el objeto o cohesionar las combinaciones de montaje.

Podemos agrupar las funciones de ocularización encontradas en el análisis de la siguiente manera:

-Ocularización espectacular:

Un caso: *El secreto de sus ojos*. El discurso sitúa al espectador virtualmente dentro del espacio diegético, con los efectos de empatía, focalización y expectación estudiados en el análisis del correspondiente segmento fílmico. En realidad, esta función tiene el mismo efecto que la función de *lectoproxémica*.

-Ocularización interna (47 funciones):

Actualizan la visión de los sujetos actuantes, la percepción concreta de los personajes. Se realizan según tres estructuras diferentes:

-Plano subjetivo (ocularización interna primaria). Algunos elementos del encuadre, como la mirada frontal de un sujeto observado o la composición que incluye alguna parte del cuerpo del observador dentro de su posible campo visual, denotan que el punto de vista coincide exactamente con el de un personaje concreto. Ejemplos: *American gangster* o *Azul oscuro casi negro*.

-Ocularización interna secundaria. La mirada del sujeto y la imagen del objeto observado se combinan por la acción del montaje. Es la forma más numerosa en la muestra. Se dan varias posibilidades de combinación:

- Mirada y encuadre siguiente (ejemplo: *Tierra y libertad*).
- Miradas y encuadre intermedio (*Slumdog millionaire*)
- Mirada y encuadre anterior (visión de Mike en *Camino a la perdición*).

-Iteración de la mirada y el objeto de observación (miradas de Montag a las manos del Capitán en *Fahrenheit 451*).

-Ocularización con encuadre conativo. Combinación de la mirada de un personaje con un encuadre cuya composición sitúa a ese personaje mirando hacia el fondo del cuadro. Ejemplos: *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* o *Los olvidados*.

Observamos casos que se presentan como formas mixtas o que no se ajustan completamente a las expuestas:

-Ocularizaciones secundarias que incorporan planos subjetivos. El movimiento de encuadre o la angulación señalan la subjetividad del punto de vista. Ejemplos: *Largo domingo de noviazgo* o *Los girasoles ciegos*.

-Combinaciones por medio de un movimiento de encuadre. Una panorámica enlaza la mirada del personaje y el objeto observado en *Easy rider* y *Fahrenheit 451* (Fabian). Estos casos no dejan de ser procedimientos de montaje (interno), aunque no haya combinación de planos.

-Ocularización secundaria con encuadre conativo. *El nombre de la rosa*: Adso mira sobrecoigido al llegar a la abadía (ocularización global de la escena)

-Montaje y subjetividad. *Camino a la perdición*: visión de Michel de la escena donde Finn es asesinado.

-Encuadre conativo no combinado con la mirada del personaje. *Lejos de la tierra quemada*: Mariana mira a Santiago dormido antes de abandonarlo. Hay que decir que esta escena forma parte de la retrospección concatenada por isotopía de las acciones, y que va precedida de la mirada del mismo personaje en otro tiempo de la historia.

Nuestros datos provocan una desviación clasificatoria con respecto a la tipología enunciada por Jost y recogida en diversos estudios (Arocena, 2006; Gaudreault y Jost, 2001; Gómez Tarín, 2011), que distingue: ocularización *cero*, *espectatorial* e *interna* (*primaria* y *secundaria*), pero esto es solo una prueba de la potencialidad creativa del cine. Por otra parte, más que la pureza taxonómica, importan los efectos de la ocularización en el relato:

-El caso de ocularización *espectatorial*, en *El secreto de sus ojos*, es una forma de disposición discursiva que mediatiza la interpretación del texto. Debería designarse como función de *lectoproxémica* por identidad de efecto en el texto fílmico. Su formulación podría ser, en vez de la determinación propuesta, una interdependencia entre la configuración de la secuencia y los movimientos que sitúan al espectador virtualmente dentro de ella. Esto simplificaría el tipo funcional, reduciendo la función de ocularización a la ocularización interna.

-La ocularización interna es una forma de la denotación fílmica que, además de complementar la representación, contribuye a generar otros sentidos en la historia y a estructurar del discurso:

-Las ocularizaciones de Michel en *Camino a la perdición* son marcas de la focalización.

-Las ocularizaciones secundarias aportan cohesión al montaje de planos, máxime si incorporan algún elemento que subraye la posición perceptiva. Ejemplo: la angulación en *El gran Lebowski*.

-Concentran la atención sobre el objeto observado, de forma más acusada en las funciones que combinan mirada y panorámica hacia el objeto.

-Pueden introducir elementos situacionales (*Slumdog millionaire.*), retrospectivos (*American gangster*), o connotativos (escaleras vacías en *M, el vampiro de Düsseldorf.*).

-Por último, destacamos dos configuraciones donde la función de ocularización denota algo más que la visión de un personaje:

-*Johnny cogió su fusil*: ocularización múltiple que señala la culpabilidad del general Tillery (las miradas de varios personajes se presentan consecutivamente antes que su imagen).

-*Fahrenheit 451*: se presentan de forma consecutiva las ocularizaciones del Capitán y de Montag para evidenciar que el primero ve una pira de libros, mientras el segundo ve obras literarias ardiendo.

Las funciones de ocularización son, preferentemente, *determinaciones* (las secundarias, siempre) pues la calidad de objeto observado *determina* la existencia de la mirada. Son *constelaciones* las de encuadre conativo (la composición presenta al observador y lo observado) y las subjetivas puras (los elementos de lo observado indican la subjetividad).

-Función de información.-

44 ocurrencias

4,6 %

Presencia en 21 filmes

Función denotativa específica del lenguaje verbal, que entra en función con la configuración para aportar datos pertinentes en la comprensión de la historia.

El lenguaje verbal demuestra su operatividad comunicativa. El cine siempre se ha valido de él, pues las películas de los primeros tiempos no eran mudas, sino silenciosas. La palabra, escrita o hablada, en diálogos o narración, permite articular sentidos de difícil representación audiovisual.

-De las 44 funciones de información analizadas, tan solo 1 contiene la forma escrita del lenguaje: cartel de recompensa en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

-Todos los segmentos analizados que integran lenguaje verbal oral, salvo el correspondiente a *Slumdog millionaire*, cuentan con funciones de información.

-La distribución de las 43 funciones orales es la siguiente:

- A través de los diálogos: 30
- A través de los narradores (discurso explicativo del narrador): 8
- Monólogos: 4. Corresponden a las locuciones de:
 - Benigno en *Hable con ella* (2).
 - El Capitán de *Fahrenheit 451*.
 - El discurso del Señor Rooney en *Camino a la perdición*.
- Traducción diegética del Morse en *Johnny cogió su fusil*.

En las funciones de información, el lenguaje articulado actúa como complemento de la imagen audiovisual, cumple la *función de relevo* enunciada por Barthes (1970), pero dos cuestiones desaconsejan utilizar ese término para denominar este tipo:

-(i) El relevo no es exclusivo de la función de información, pues en la representación de un diálogo, por ejemplo, el lenguaje verbal también complementa la imagen y puede no ofrecer nuevos datos.

-(ii) Aunque en algún caso se puede delimitar la porción de texto audiovisual con la que el lenguaje entra en función, y así lo hemos reflejado en la fórmula de la última función de información de *Camino a la perdición*, en muchos casos, los datos informativos se ofrecen diseminados en situaciones, más o menos prolongadas, de narración o diálogo. Ejemplo: los diálogos entre Thornhill y Secretaria en *Con la muerte en los talones*.

Las funciones de información son *constelaciones*, pues se trata de la aportación de un código concreto y específico a la configuración.

-Función causal.-

32 ocurrencias	3,4 %	Presencia en 13 filmes
----------------	-------	------------------------

Es evidente que el gesto de sorpresa que compone el general Tillery en *Johnny cogió su fusil* se debe a la constatación de que Joe pide socorro. Pero no hay ningún elemento en el texto que establezca la relación causal, salvo la disposición consecutiva de las acciones ('traducción de las señales Morse visuales' y 'sorpresa del personaje').

El espectador infiere la relación causal a partir del carácter secuencial de las acciones y de sus propios conocimientos pragmáticos. No se trata de la conexión lógico-narrativa de los acontecimientos de la historia, sino de una relación concreta entre acciones contiguas, inmediatas en la configuración. Las funciones causales analizadas implican la relación de acciones representadas, indicadas o señaladas por ocularización en el discurso. Podemos agruparlas según los elementos que constituyen las causas y los efectos.

-Causas:

-Acciones completas (14). Ejemplo: *Fahrenheit 451*: el Capitán pelea con Montag porque Fabian le ha dicho al oído que esconde un libro.

-Lenguaje verbal de diálogos y locuciones (8). Ejemplo: *Azul oscuro casi negro*: el Padre se lamenta porque se confirma que el chico al que perseguía es Jorge. (Incluimos aquí una de las órdenes del Capitán de *Fahrenheit 451*, aunque en la función *indicativa* que la actualiza también participan gestos).

-Gestos (5). Ejemplo: *Camino a la perdición*: Michel vuelve al interior con sumisión porque su Padre se lo ha ordenado con la mirada. En este grupo podemos señalar cierta convención fílmica de algunos gestos que significan órdenes. Es el caso del gesto de la chica que precede al puñetazo de uno de sus acompañantes al Nota, en *El gran Lebowski*.

-Códigos específicos (4). Avisador en *El gran Lebowski*, señales sonoras en *M, el vampiro de Düsseldorf*. y fotografía en *American gangster*.

-Señalamos la singularidad de la función causal de *Hable con ella*. La causa es una acción cuya representación es resaltada por una función de subrayado, dando lugar a la connotación erótica que potencia la causalidad de la turbación del personaje.

-Efectos:

-Gestos (11). Indican impresiones y reacciones psíquicas producidas por las causas, como en el ejemplo con el que abríamos este apartado. O bien, son gestos de atención hacia el estímulo causante, por ejemplo, la mirada de la Madre hacia el reloj de cuco en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

-Diálogos (2). El gesto inquieto de mirar la hora de Thornhill provoca la petición de explicaciones por parte de su amigo, en *Con la muerte en los talones*; la fotografía causa el diálogo en *American gangster*.

-Otras acciones (19). Ejemplo: la visión de la señal de la bombilla provoca que el sargento Schulz se dirija a la mesa para sacar el mensaje escondido en la reina del ajedrez, en *Traidor en el infierno*. Destacamos en este grupo:

-Las acciones causadas en *Ninotchka*, porque se producen fuera de campo.

-La retrospección provocada por el diálogo en *American gangster*.

Las funciones causales son necesariamente *determinaciones*, pues el efecto siempre presupone (*determina*) la existencia de la causa.

-Función calificativa o calificación.-

29 ocurrencias

3,1 %

Presencia en 14 filmes

Hemos considerado la calificación como la relación explícita entre un elemento calificador y un elemento calificado. Agrupamos las funciones calificativas según los elementos que participan en cada uno de los extremos de la función:

-Calificadores:

-Acciones (3). Ejemplo: los gestos y silencios de Frank al hablar, en *American gangster*, califican sus palabras de sinceras.

-Espacio (1). *Azul oscuro casi negro*: la separación proxémica del muro hace que el diálogo sea dificultoso

-Atuendo (8). En la mitad de las ocasiones, combinado con otras semias (códigos culturales del trabajo y de los espacios, lenguaje verbal escrito y reflejos vocales). Salvo en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, donde contribuye a la ambientación de época del espacio diegético, siempre califica o identifica sujetos actuantes (ejemplo: el Padre de *Azul oscuro casi negro* viste camiseta vulgar).

-Artes plásticas (1). *Easy rider*: obras de arte adornan el prostíbulo

-Objetos significantes (1). *Camino a la perdición*: rosario y pistola califican a Mike Sullivan

-Música (1). En el filme anterior, la jiga irlandesa señala la ascendencia de los asistentes al velatorio.

-S-código (1). *El gran Lebowski*: el movimiento de encuadre denota el aturdimiento del personaje al despertar. En este caso, estamos aceptando cierta convención de este *travelling* circular ascendente. Ya en 1933, Arnheim (1986 a) atribuía a los movimientos de la cámara capacidad para representar el mareo, el vértigo o la embriaguez de un personaje.

-Expresiones vocales del habla (2). *M. el vampiro de Düsseldorf*: identifican la voz infantil de Elsie; *El nombre de la rosa*: senilidad del narrador

-Lenguaje verbal escrito (1). *Con la muerte en los talones*: letrero que prohíbe aparcar en la entrada del Plaza.

-Lenguaje verbal oral (10). Las palabras de los diálogos y, más directamente, de los narradores aportan marcas de caracterización de los personajes. Ejemplo: el narrador de *Largo domingo de noviazgo* afirma que Bastoche era carpintero. (Se puede incluir en este grupo la calificación del narrador de *El nombre de la rosa*, contabilizada antes, porque son dos sus elementos calificadores).

-Calificados:

-Sujetos (22). En su mayoría, personajes funcionales. En 5 ocasiones la función sirve para identificar actantes como conserjes, camareros o escolares. Una función califica al narrador de *El nombre de la rosa* que, recordemos, es un personaje que vivió la historia cuando era joven y la cuenta en la ancianidad.

-Acciones (4). Ejemplos: en *Azul oscuro casi negro*: la acción dificultosa del diálogo y el grave colapso del Padre.

-Espacios (3). Ambientación de época, prostíbulo y entrada del Plaza (ya comentados).

Si la función calificativa es una relación entre dos funtivos especificados por la propia estructura de la relación, un elemento calificador y otro calificado, cabe suponer que la clase de dependencia entre ellos sea la misma en todas las realizaciones. La estructura descrita previene dos tipos de funtivos, ya sean signos de códigos concretos o funciones entre códigos, que se presuponen mutuamente, por lo que la clase de relación debe ser la *interdependencia*.

Pero en el análisis encontramos 5 funciones calificativas que son *constelaciones* y 3 que son *determinaciones*. Esto nos hace dudar de la idoneidad de la tipificación de algunas funciones analizadas y, más allá, de la pertinencia de este tipo funcional en el modelo:

-Las determinaciones se deben a que el discurso del narrador fija el sentido:

-En *Largo domingo de noviazgo*, la identificación del personaje calificado.

-En *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, la asociación del calificativo ('mediana edad') a una figura concreta de la representación. Es decir, para evitar que la imagen del personaje denote, por ejemplo, 'cierta juventud', el lenguaje verbal ancla el significado.

-Las constelaciones responden a:

-Relaciones del lenguaje verbal (calificador) con la configuración para calificar a un personaje de la historia (3).

-Ambiente calificador de la configuración de un escenario (*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*.)

-Unión de lenguaje verbal y expresiones vocales seniles para calificar al narrador de *El nombre de la rosa*.

En las funciones calificativas de sujetos funcionales, hemos utilizado, cuando ha sido posible, la imagen de personaje (IP) como representante del concepto semántico de la historia que verdaderamente es calificado. De esa forma, cumplíamos con la exigencia formal de los funtivos interdependientes. Pero utilizar la configuración como funtivo en los demás casos es prueba del carácter conceptual del personaje. Por otra parte, es evidente la imposibilidad de la calificación del narrador en estos términos.

Ya señalamos que la calificación de actantes no funcionales sirve para identificarlos con un rol ocupacional concreto. Y también asumimos que la caracterización de existentes no es exclusiva de las funciones calificativas explícitas, sino que se construye a lo largo del proceso textual que actualiza los acontecimientos de la historia.

Tras estas consideraciones, se nos presenta la siguiente alternativa:

-(i) O restringimos la función calificativa, explícita y directa, a aquellas relaciones que cumplan las exigencias formales de la estructura: ser una interdependencia entre significantes. Por ejemplo, en *Con la muerte en los talones*:

-IP < > C-c [atuendo] = *Thornhill es elegante en el vestir*

El atuendo califica la imagen y juntos se refieren al personaje.

-(ii) O consideramos la calificación efecto posible de otras funciones fílmicas:

-Las calificaciones de personajes y acciones y las identificaciones de actantes podrían ser funciones *indicativas*

-La caracterización de un personaje por un narrador, *información*

-La ambientación del escenario se incluiría en la *representación*

-Función deíctica o deixis.-

29 ocurrencias

3,1 %

Presencia en 16 filmes

La función deíctica conecta el presente discursivo con momentos anteriores del filme. Opera en el nivel de la historia, pues trae a la memoria del espectador acontecimientos, personajes o elementos espaciales ya actualizados. Pero también contribuye a la construcción discursiva, ya que la conexión isotópica aporta coherencia textual.

En general, las funciones deícticas analizadas responden al siguiente patrón: una acción representada en el presente discursivo (o una parte de la representación) remite a una escena anterior del filme que presenta otra acción con la que guarda cierta relación temática. Las 4 funciones de *Los olvidados* son claros ejemplos.

-Entre estas funciones, integran la reiteración de la acción para actualizar retrospectivas internas las siguientes deixis de:

-*Camino a la perdición* (iteración de la escena inicial)

-*El fuera de la ley* (todas)

-*Lejos de la tierra quemada*

-*Tierra y libertad* (analepsis sonora)

No se ajustan al patrón general expuesto 9 funciones, por las razones que ahora exponemos:

-El elemento del presente discursivo es una función de valorización: remisión al confinamiento de Joe en un almacén, en *Johnny cogió su fusil*.

-La función conecta la acción con un objeto concreto: remisión al objeto significativo anticipado en *Tierra y libertad*.

-El elemento recordado es un personaje:

-*American gangster*

-*Ninotchka* (en este caso se trata del carácter de tres personajes)

-Deixis de la música: 5 funciones que muestran una interesante operatividad discursiva de la música, porque se generan tanto por sus cualidades formales como expresivas. El procedimiento es el siguiente: una pieza musical reconocible rememora el acontecimiento anterior y la expresividad con la que *coloreó* su configuración. Una característica común a estas funciones es la cercanía (prácticamente contigüidad) de las escenas conectadas en el texto. Posiblemente esa cercanía sea necesaria para el reconocimiento conector. La música diseminada en el filme puede referir siempre a un personaje o a un tema, como leitmotiv, pero en esos casos, la expresividad cede terreno a las cualidades formales de la música que permiten su reconocimiento. Encontramos estas funciones en *Azul oscuro casi negro*, *El nombre de la rosa* y *Hable con ella* (3).

La función deíctica es una *determinación* en la que el funtivo presente presupone la existencia anterior del momento textual al que remite. Este tipo de función, tal como lo ha recogido el análisis y como lo hemos descrito según los datos obtenidos, descarta la deixis catafórica pues no contempla la anticipación discursiva. Por tanto sería conveniente una denominación más restrictiva de este tipo funcional. El término *anaforización* haría referencia a la contribución a la coherencia textual que implica esta función, pero restaría importancia a la conexión puntual que establece entre momentos del relato. Así pues, la denominación adecuada debe ser: *conexión anafórica*.

-Función de subrayado.-

28 ocurrencias

3 %

Presencia en 14 filmes

La función de subrayado es una relación entre dos funtivos por la cual uno de ellos realza el sentido del otro. Por supuesto, cada funtivo puede constar de un solo elemento signico o ser una función entre varios.

Podríamos considerar el subrayado fílmico una construcción retórica cercana a la *amplificación*, pero los datos de nuestro análisis revelan, como preveíamos, grandes diferencias entre ambos. La amplificación retórica consiste en resaltar un tema desarrollándolo mediante procedimientos de acumulación o repetición, mientras la función de subrayado potencia el sentido de acciones concretas u otros elementos de la configuración, a partir de las posibilidades de interrelación de códigos que le confiere el medio fílmico.

-De las funciones analizadas, 24 subrayan la actualización de acciones. Ejemplo: la amenaza de los sicarios a Thornhill en *Con la muerte en los talones*.

-Dos funciones realzan la presentación de elementos del espacio:

-Fotografía (del personaje sobre el que se habla) en *American gangster*.

-Bombilla (señal secreta) en *Traidor en el infierno*.

- Dos subrayados inciden sobre funciones concretas que no actualizan acciones:
 - Valorización de la puerta del almacén donde confinaron a Joe (*Johnny cogió su fusil*).
 - Función causal entre la llegada del automóvil y la actitud de la madre de Michel tras la ventana (*Camino a la perdición*).

Por otro lado, de la observación de los funtivos *subrayadores* extraemos datos relevantes:

-Los s-códigos cinematográficos conforman el funtivo que subraya en 13 funciones, bien como elemento único o en constelación con otros s-códigos u otras semias. Como se puede comprobar, los s-códigos se convierten en instrumentos específicos de la amplificación fílmica. Entre ellos destacamos:

-La escala, porque provoca una amplificación puramente física. Ejemplo: acciones detalladas durante el entierro de *Tierra y libertad*.

-El montaje, pues contribuye a la amplificación del sentido por acumulación. Ejemplo: sucesión de planos para actualizar la acción de quemar la cama en *Fahrenheit 451*.

-La velocidad, que subraya dos acciones de la muestra por el alargamiento de la ralentización (*Camino a la perdición* y *Fahrenheit 451*).

-La música subraya en 16 funciones, 4 de ellas en combinación con los s-códigos de la escala o los movimientos. Entra en la función de diferentes maneras:

- Surgiendo desde el silencio (ejemplo: *Traidor en el infierno*)
- Por desarrollo en *crescendo* o *diminuendo* (*Cómo ser John Malkovich*)
- Por suspensión (*Chicken run*)
- Por variación melódica y expresiva (*Camino a la perdición*: visión resaltada del cadáver en el funeral).

-Dos casos singulares se dan en la muestra:

- Ninotchka*: una exclamación verbal fuera de campo subraya la acción
- Los olvidados*: la representación onírica de la tormenta resalta la resolución de la disputa por la carne, también soñada.

La incidencia de la música y los casos singulares, como muestra de la interrelación de códigos propia de los discursos audiovisuales, es una prueba más de la especificidad del subrayado fílmico. Mantenemos, pues, este tipo funcional diferenciado de la función connotativa por su especificidad audiovisual, pero debemos considerar el subrayado parte de la connotación fílmica, porque sus significantes son funciones sígnicas completas.

Tomamos la función de subrayado como una relación sin presuposición entre sus funtivos, es decir, como *constelación*, pues el sentido de la configuración subrayada no variaría si no existiese la función.

-Función de coloración.-

23 ocurrencias 2,4 % Presencia en 17 filmes

-El análisis muestra que la expresividad musical de las funciones de coloración se acopla a la perfección al sentido de las acciones, como si fuera, en cada caso, la música que la escena necesita.

-Esto nos hace pensar en una contaminación semántica entre la historia y la música que colorea su configuración significante. De esta forma, la expresión que aporta la música quedaría fijada por el sentido de la acción.

-Hay que señalar cierta convención fílmica en algunas piezas musicales que intervienen en las funciones, como la que da sentido épico a la secuencia de *Chicken run* o la que aporta su expresión siniestra al encuentro de Michel con Connor después de que este asesine a su familia, en *Camino a la perdición*.

En cualquier caso, el acoplamiento musical en el filme tiene gran incidencia en el relato porque construye un prisma emotivo entre el espectador y la presentación discursiva que mediatiza la interpretación de aquel.

Aquí, por limitación de conocimientos, hemos analizado la música del film en cuanto a su nivel expresivo, pero la incidencia de su expresividad en la significación fílmica merece una investigación específica que integre una perspectiva puramente musical desde un ámbito competencial especializado.

-Función de puntuación.-

23 ocurrencias 2,4 % Presencia en 15 filmes

La función fílmica de la puntuación tiene valor en la continuidad discursiva, como limitación, enlace o conclusión de porciones textuales. Se puede decir que la fragmentación y sucesión que impone el montaje implica puntuación, pero aquí hemos considerado la combinación de planos inherente al texto fílmico y afectada por fenómenos de cohesión. Por esto, en el análisis, hemos seleccionado la puntuación explícita en funciones fílmicas en las cuales el efecto no solo se genera por la participación de los s-códigos de la transmisión cinematográfica.

Del análisis de los segmentos de la muestra extraemos los siguientes datos:

-Los s-códigos aportan el efecto de puntuación en 12 funciones. Solo en una ocasión no se trata del s-código de las transiciones: *panorámica* (movimientos) en *Azul oscuro casi negro*.

-La música genera la puntuación en 13 funciones (en dos de ellas, en combinación con transiciones).

-Los efectos concretos de puntuación hallados y los elementos que los generan son:

-Acotación de segmentos del texto (3):

- Interdependencia de fundidos en *Azul oscuro casi negro*: prólogo.
- Subrayados musicales en *El fuera de la ley*: rememoración.
- Interdependencia de encadenados en *Los olvidados*: sueño.

-Sucesión (9). La puntuación marca límites en la enunciación de las acciones:

- Movimiento de encuadre en *Azul oscuro casi negro*.
- Suspensión musical en 5 funciones. Ejemplo: *Easy rider*.
- Variaciones melódicas, tonales o de textura de la música (3). Ejemplos: *Camino a la perdición*.

-Realce inicial (1):

- Iris de *Largo domingo de noviazgo*.

-Enlace explícito e intencionado entre porciones textuales (3):

- Encadenados. Ejemplo: *Ninotchka*.

-Conclusión (7):

- Fundidos (3). Ejemplo: *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*.
- Fraseo musical conclusivo (2). Ejemplo: *Fahrenheit 451*.
- Combinación de ambos (2): finales de *Camino a la perdición* y *Lejos de la tierra quemada*.

Estos datos muestran:

-La operatividad discursiva del aspecto formal de la música.

-La convención fílmica de fundidos y encadenados, con los respectivos sentidos de ‘conclusión’ y ‘enlace’, aunque de forma más acusada en los primeros.

El efecto de la puntuación afecta a la configuración global del momento discursivo en que se produce. Las funciones de puntuación son *constelaciones*, salvo en los casos de acotación por transiciones en que la función se establece por *interdependencia*.

-Función de anclaje.-

21 ocurrencias

2,2 %

Presencia en 13 filmes

-En las funciones de anclaje analizadas, la configuración discursiva presente confirma el sentido actualizado en momentos textuales anteriores, generalmente próximos.

Encontramos gran variedad de sentidos confirmados, así como de códigos y funciones en ambos funtivos de la relación de anclaje.

-Sentidos confirmados:

- Disposición discursiva (2): prólogo de *Azul oscuro casi negro*.
- Acciones, total o parcialmente, fuera de campo (3). Ejemplo: *Hable con ella*.
- Acciones anteriores (7). Ejemplo: *Chicken run*.
- Identificación de personajes (4). Ejemplo: *Slumdog millionaire*.
- Referencia de un sonido (1): *El gran Lebowski* (partida de bolos).
- Función *situacional* (1): *Largo domingo de noviazgo*.
- Nominación* (1): *Azul oscuro casi negro*.
- Información* (1): *Camino a la perdición*.
- Sentido global (1): *M, el vampiro de Düsseldorf* ('la espera de Elsie').

-Funtivos que confirman: funciones o integrantes de funciones de la presentación actual:

-Lenguaje verbal escrito:

- Extradiegético (2): rótulo situacional en *Azul oscuro casi negro*.
- Intradiegético (1): título de la casete de *El gran Lebowski*.

-Representaciones o indicaciones que actualizan la acción (7). Ejemplo: *Chicken run*.

-Función *causal* (1): *Camino a la perdición*

-Objeto significativo (1): *El gran Lebowski*

-Lenguaje verbal oral:

- Diálogo y locuciones de los personajes (7). Ejemplo: *M, el vampiro de Düsseldorf*
- Narradora (1): *Largo domingo de noviazgo*

-Combinación de lenguaje verbal oral y los s-códigos de la composición y la profundidad (1): anclaje de la información sobre la relación paternofilial de los Rooney, en *Camino a la perdición*.

Todas las funciones presentan la forma de la *determinación*: el funtivo que vehicula el sentido anclado presupone la existencia del funtivo que procura la confirmación.

La relación de anclaje, definida por Barthes (1970) como un procedimiento que genera univocidad de sentido, se da en otras funciones fílmicas ya estudiadas. Es el caso de la función indicativa o de representaciones en las que interviene la locución del narrador. Para evitar ambigüedad en el modelo, no podemos denominar un tipo de función fílmica con el término que designa un modo de relación que se puede dar en otras funciones. Ya que esta función pretende fijar los sentidos dados con anterioridad por medio de nuevas presentaciones, podemos cambiar su denominación por la de función de *corroboración*

-Función de cohesión.

20 ocurrencias 2,1 % Presencia en 13 filmes

Estas funciones aseguran la continuidad de la enunciación porque establecen conexiones entre porciones del texto fragmentado por el montaje, para que el espectador interprete alguna relación entre ellas. Por norma, no hemos tenido en cuenta los procedimientos cohesivos de *récord*, sino solo las construcciones con una intención clara en la significación de la historia.

Las funciones cohesivas analizadas muestran una gran variedad en su configuración, aún así podemos agruparlas del siguiente modo:

-Cohesión por continuidad de elementos en los segmentos conectados. Por lo general, se trata de elementos sonoros que aparecen de forma múltiple y en unión de otras sustancias:

-Música:

- Como elemento único (3). Ejemplo: *Easy rider*.
- Unida a la narración: *Tierra y libertad*.
- Con atenuación de la intensidad: *Camino a la perdición*.
- Junto a un encadenado de enlace: *Traidor en el infierno*.
- En unión de isotopías en las acciones: *Lejos de la tierra quemada*

-Sonidos de la representación:

- Reflejos vocales y sonido representacional, junto al espacio reflejado en las 2 funciones de *Camino a la perdición* que cuentan con enfoque selectivo.
- Sonido e imagen representacionales: *Slumdog millionaire*.

-Sonido interno:

- Sonido convencionalizado de señales Morse, con enlace por encadenado, en *Johnny cogió su fusil*.

-Continuidad de la imagen:

- Color blanco del fundido que se une a la representación de la nieve, tras la presentación de la historia, en *Camino a la perdición*

-Cohesión por relaciones consecutivas (5). Las acciones presentadas en los segmentos cohesionados entran en función interdependiente que evidencia su posición secuencial. Ejemplo: *El gran Lebowski*

-Cohesión por iteración de elementos (2):

-Espacial: numeración de edificio en *Azul oscuro casi negro*.

-S-códigos: iteración de encadenados en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*

-Cohesión por la combinación de relación consecutiva e iteración (1): acciones consecuentes y repetición de la fórmula de montaje: *Chicken run*

-Función fisonómica.-

20 ocurrencias

2,1 %

Presencia en 9 filmes

La función fisonómica convierte la imagen de la figura en significativa de personaje y, por ello, construye un código que establece la correspondencia entre esa imagen y los rasgos definibles del sujeto funcional. Es, por tanto, una función discursiva que sirve para vehicular un elemento de la historia.

-El primer detalle que revela el estudio de los datos es la concentración de la función fisonómica en los segmentos iniciales: 11 funciones se dan en las secuencias con las que comienzan los filmes. Por lo general, el film empieza presentando los elementos fundamentales de la historia: el escenario, los personajes y la situación en la que se genera el conflicto determinante de la trama posterior.

-La forma más común de la función fisonómica es la interdependencia entre el s-código de la escala y la imagen representacional de la figura. Una escala de encuadre suficiente para que la información de los rasgos faciales del sujeto puedan ser memorizados (que, para duraciones *normales*, será a partir de *planos medios*) actualiza el rostro como parte de la imagen de la figura.

Las funciones que no se ajustan fielmente a esa fórmula son 9, y sus diferencias se deben a los siguientes aspectos:

-Funciones que incluyen, además de la escala, otros s-códigos:

-Movimientos (2):

-Seguimiento de personajes presentados en *Con la muerte en los talones*.

-Acercamiento al personaje de Jesse en *El asesinato de Jesse...*

-Profundidad (2):

-Presentaciones de la Madre de Michel y de Connor en *Camino a la perdición*.

-Función que no incluye la escala (1): presentación del Joven militar en Johnny cogió su fusil. La composición del plano centra la atención sobre la figura y la duración permite asimilar toda la información, incluida la de su rostro.

-Funciones que incluyen el código cultural del atuendo (2):

-Presentación del Padre Rector en *Los girasoles ciegos*.

-Guía japonés en *Seda*. Esta función se aparta también del patrón general por presentar la forma de una *determinación*. Se trata de la presentación de un actante que debe ser reconocido en una escena posterior, en la cual interviene en un acontecimiento que tiene que ver con su rol ocupacional. La misma función tiene el efecto fisonómico y el de la nominación fijados por el lenguaje verbal del narrador.

-Funciones en que la imagen de la figura ya aparece contextualizada como imagen de personaje (2): funciones fisonómicas de Michel y Mike Sullivan (el padre del chico) en *Camino a la perdición*.

No podemos dejar de destacar la función fisonómica de *Slumdog millionaire*, pues, además de ser doble (dos sujetos), supone la tercera ocasión en que se presenta la fisonomía de los personajes. Recordemos que este filme narra la historia de Jamal desde la niñez a la juventud actual.

-Función de valorización.-

20 ocurrencias

2,1 %

Presencia en 13 filmes

El discurso fílmico tiene la potestad de cambiar la ubicación del punto de vista y elegir, en cada momento, el centro de atención. Cuando el discurso mantiene el punto de vista y desvía la atención hacia un nuevo objeto, se produce la valorización de ese objeto. Utilizamos el término *valorización* por la acepción que le confiere el Diccionario RAE como ‘aumento del valor de algo’. De esta forma, distinguimos este efecto de la focalización (técnicamente, la valorización es un cambio de *foco*) que se refiere a la distribución cognitiva de la información.

La fórmula más común de las funciones halladas es la *interdependencia* entre el s-código de los movimientos (en su mayoría *panorámicas*) y el objeto de la presentación valorizado. Las valorizaciones que no siguen la fórmula general (aunque siempre son interdependencias) pueden agruparse como sigue:

-Funciones en que otras semias se unen al s-código del movimiento (3):

-Escala y música: *La piel que habito*

-Composición: la atención se centra en Isidoro Gómez en *El secreto de sus ojos*.

-Imagen representacional: surgir de la imagen en *Johnny cogió su fusil*.

-Funciones donde no intervienen los movimientos (2):

-S-código de la profundidad. El enfoque selectivo centra la atención sobre un personaje en *Lejos de la tierra quemada*

-Composición. La salida de cuadro del personaje deja ver el rótulo de almacén sobre la puerta, en *Johnny cogió su fusil*

Según la presentación valorizada obtenemos la siguiente clasificación:

-Valorización de objetos y elementos espaciales (9):

-Objetos de la representación:

-Cadáver mutilado y botas en *Largo domingo de noviazgo*.

-Sustancia laminar en *La piel que habito*.

-Objeto significativo: cargador de mecheros en *Azul oscuro casi negro*

-Objetos contextualizados:

-Estructura que cubre al herido en *Johnny cogió su fusil*

-Libros en *Fahrenheit 451*.

-Elementos espaciales contextualizados:

-Puertas en *Ninotchka* y *Johnny cogió su fusil*

-Lenguaje verbal escrito:

-Cartel de recompensa en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

-Valorización de personajes (8). Ejemplo: *Tierra y libertad*

-Valorización de acciones representadas (3). Ejemplo: *Traidor en el infierno*.

El efecto de la valorización guarda cierta similitud con la ocularización interna, pero mientras esta actualiza acciones diegéticas y, en muchos casos, incluye un cambio en el punto de vista por la fragmentación del montaje, la función de valorización es netamente discursiva y se produce en un único plano.

Más difícil parece hallar diferencias con la ocularización espectral de *El secreto de sus ojos* (a la que, tras el estudio de los datos del análisis, preferimos designar como función de *lectoproxémica*) porque también pertenece al plano del discurso y porque podría ser analizada como una sucesión de valorizaciones.

-Función de lectoproxémica.-

15 ocurrencias

1,6 %

Presencia en 12 filmes

La función de lectoproxémica marca una distancia simbólicamente física del espectador modelo respecto al discurso, una distancia ideal de lectura que influye en la interpretación porque sitúa al espectador virtualmente en una esfera proxémica determinada de los personajes y de la acción. En cualquier caso, su pertinencia y su incidencia en la significación vienen determinadas por el contexto en el cual se relaciona con otras funciones. Por ejemplo:

-*American gangster*: función *indicativa* de retrospección recordada por Frank.

-*Azul oscuro casi negro*: función de *coloración* con la que activa la connotación metafórica del alejamiento tras la deflagración

-*Camino a la perdición*: función de *ocularización* subjetiva y *auricularización*, por parte de Michel, de la escena de reunión entre Finn y Connor.

-*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*: presentación y *calificación* del personaje

-*Los girasoles ciegos*: función de *connotación* de la confesión religiosa

-*Misterioso asesinato en Manhattan*: función de *representación* del diálogo en la esfera de interacción interpersonal.

-*El secreto de sus ojos*: funciones de *expectación* y efectos de inmersión, empatía y focalización. (Función contabilizada, en principio, como *ocularización* espectral, cuyo cambio tipológico ha sido provocado por la interpretación de los datos del análisis).

En la mayoría de los casos (10) la distancia se marca con respecto a los personajes, como en los cinco primeros ejemplos antes expuestos. El resto de funciones (5) evidencian la distancia con respecto a:

-La configuración en su globalidad:

-Para resaltar el sentido de intimidad en *Hable con ella*.

-En simbiosis con las *indicaciones* y las *ocularizaciones* de los personajes, los *subrayados* de la representación y las *connotaciones* sobre la quema de libros, en *Fahrenheit 451*.

-En consonancia con el mundo mental de Craig en *Cómo ser John Malkovich*.

-La representación del diálogo de *Misterioso asesinato en Manhattan*.

-El elemento espacial contextualizado de la estructura que cubre al herido, en *Johnny cogió su fusil*.

Las funciones de lectoproxémica tienen la forma de una interdependencia entre el s-código que marca la distancia simbólica y el elemento con respecto al que la marca. El s-código más ocurente es la escala, pero también intervienen otros y se da la combinación de varios:

-Movimientos: acercamientos en *Camino a la perdición* y *Johnny cogió su fusil*, y alejamiento en *Azul oscuro casi negro*.

-Escala y movimientos: *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* y *Misterioso asesinato en Manhattan*.

-Escala y otros s-códigos, significantes de la subjetividad, en la identificación de espectador y personaje ante la reunión mafiosa, en *Camino a la perdición*.

El estudio de las funciones analizadas aconseja cambiar la designación tipológica de la *ocularización* espectacular de *El secreto de sus ojos*, y considerarla función lectoproxémica, por las siguientes razones:

-El efecto producido, situar virtualmente al espectador en la acción diegética de la persecución, establece una distancia proxémica cero entre aquel y el discurso.

-La ocularización espectacular es un recurso discursivo que puede darse en las funciones de *lectoproxémica* y de *valorización*, porque estas acercan el punto de vista o concentran la atención, respectivamente, sobre un objeto sin justificación diegética y al margen de la visión de un personaje.

-De este modo, la ocularización espectacular puede tener efectos en la focalización, influir en la identificación del espectador con el personaje o generar expectación y suspense, a través de las funciones de *lectoproxémica* y de *valorización*, sin constituir un tipo funcional ni formar parte del mismo que las ocularizaciones internas, con las que no comparte su cualidad diegética.

-Función de elipsis.-

14 ocurrencias 1,5 % Presencia en 10 filmes

La elipsis evidencia, a nivel del discurso, un salto temporal en la historia.

Las funciones de elipsis analizadas señalan la omisión de porciones de discurso por *interdependencia* entre distintos tipos de elementos:

-Relación de s-códigos y la configuración:

-Combinación de montaje (3). Ejemplo: *La piel que habito*.

-Transiciones (4):

-Encadenados. Ejemplo: *Los olvidados*

-Fundido a blanco en *Camino a la perdición*.

-Relación temporal implícita entre las representaciones yuxtapuestas (2):

-*La piel que habito*: selección de tiempo y apertura de la máquina.

-*Tierra y libertad*: velatorio y entierro

-Digresiones (4). Una acción representada ocupa, en la configuración, el lugar del discurso omitido. Ejemplo: escena del diezmo en *El nombre de la rosa*.

-Función *indicativa* y configuración (1): *Slumdog millionaire*.

-Función de expectación.-

14 ocurrencias 1,5 % Presencia en 8 filmes

La función de expectación genera un efecto por el cual el espectador hace conjeturas sobre el devenir inmediato del relato, mediante una configuración significativa que oculta, anuncia o retrasa el acontecimiento.

Agrupamos las funciones halladas según si el acontecimiento venidero, por el que se pregunta el espectador, es anunciado, ocultado o retrasado, aunque estos caracteres no son exclusivos y, en cierta medida, todos califican el devenir próximo del relato:

-Funciones que anuncian acontecimientos:

-Preludio indefinido de algo que sucede (3). Ejemplo: *Johnny cogió su fusil*.

-El acontecimiento niega la expectativa (1): *Hable con ella*.

-La expectativa se mantiene tras el acontecimiento próximo (3): *El nombre de la rosa* y *Seda*.

-Expectativas fatalistas (3). Creación de suspense:

-*El secreto de sus ojos*: funciones que presagian la huida del sospechoso

-*Camino a la perdición*: falsa ocularización de Connor

-Funciones que retrasan el acontecimiento (2): la propia representación dilatada retrasa la resolución de la búsqueda en *El secreto de sus ojos*.

-Funciones que ocultan el acontecimiento (2): fuera de campo en *Azul oscuro casi negro* y *Ninotchka*

Un buen ejemplo de acontecimiento a la vez anunciado, retrasado y ocultado que genera expectativas es la fiesta fuera de campo de *Ninotchka*.

En cuanto al aspecto formal de las funciones de expectación, hay que decir que impera una total libertad de asociación entre códigos y funciones.

-La fórmula más común es la *constelación*:

-De funciones y semias. Destacamos:

-Presencia de la música en *Johnny cogió su fusil*.

-Presencia de lenguaje verbal oral en *El nombre de la rosa*.

-Presencia de s-códigos en *Hable con ella*.

-De varias funciones. Ejemplos: *Ninotchka* y falsa ocularización en *Camino a la perdición*.

-De un código con la configuración. Ejemplo: sonido convencionalizado en el comienzo de *Camino a la perdición*.

-En 3 funciones de *El secreto de sus ojos* los funtivos son interdependientes.

A través de las funciones de expectación, el texto fílmico provoca efectos en la actitud del espectador, capta su atención y le hace pensar en la continuidad del relato. Por ello, cabría considerar estas funciones parte del proceso comunicativo, pero como efectos perlocutivos con carácter extratextual.

-Función situacional.-

13 ocurrencias

1,4 %

Presencia en 13 filmes

La función situacional evidencia la ubicación espacio-temporal de la acción, pero también la intención del autor de especificar las coordenadas situacionales de la misma. El escenario de la configuración queda fijado por el funtivo que aporta la especificación. Dividimos las funciones analizadas según la especificación aportada por el funtivo situacional y señalamos la configuración de este:

-Temporal (4):

-Una combinación de códigos culturales sitúa la acción: *Largo domingo de noviazgo*.

-El lenguaje verbal especifica el tiempo:

-Discurso del narrador: *Camino a la perdición*.

-Diálogo: *Misterioso asesinato en Manhattan*.

-Código de señales sonoras: campanadas de *M, el vampiro de Düsseldorf*.

-Espacial (6):

-La representación fija el lugar de la acción:

-De una presentación anterior: *El fuera de la ley*

-Porque lleva implícita la intención situacional: *Los olvidados* y *Ninotchka*.

-Código cultural de los espacios: *Slumdog millionaire*

-Combinación de semias que incluyen códigos culturales:

-Atuendo: uniformes clínicos en *Hable con ella*

-Espacios: estadio de fútbol en *El secreto de sus ojos*.

-Espacio-temporal (3):

-Lenguaje verbal escrito: *Los girasoles ciegos*.

-Lenguaje verbal oral del narrador: *El nombre de la rosa* y *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*

El lenguaje verbal se revela como el código más eficiente en la función situacional. También hay que destacar la operatividad situacional de los códigos culturales de los espacios y el atuendo.

La imagen contextualizada del espacio (IE) sirve para ubicar la acción (está presente en 4 funciones situacionales). Los escenarios de la historia aparecen reconocibles en la representación de los acontecimientos y, por tanto, sirven para ubicarlos en el espacio. Sin embargo, la función situacional implica una intención que cubre la necesidad específica de situar un momento puntual de la historia, o ella en su conjunto, en el espacio, en el tiempo o en ambas coordenadas. En el segmento analizado de *Chicken run*, las acciones discurren en espacios contextualizados distintos (instalación Tweedy y gallineros) que no necesitan ser diferenciados ni situados. Pero el autor de *Hable con ella* configura la presentación del exterior de la clínica para distinguir claramente el escenario de la acción del esperado por el espectador: la sala de proyección de cine.

Las funciones situacionales son *determinaciones*: la configuración situada presupone, necesita, la existencia del funtuvo que la ubica en el espacio o en el tiempo. En la muestra, dos funciones situacionales no son determinaciones. Se trata de las representaciones que llevan implícita la intención situacional. Son dos *interdependencias*:

-*Los olvidados*. La función de representación, que incluye el s-código de los movimientos, pretende evidenciar que el lugar es una vivienda actualizada antes, aunque solo en una ocasión.

-*Ninotchka*. La propia fluctuación sonora producida por la acción situada (fuera de campo), en relación con los movimientos representados, sirve de elemento situacional.

-Función de narración.-

11 ocurrencias

1,2 %

Presencia en 7 filmes

La función de narración es acto del narrador que se une a la configuración para aportar su discurso explicativo, emotivo, modal, etc. Así pues, la clase de relación que se establece es la *constelación*.

-En los segmentos analizados, la narración se vale siempre del lenguaje verbal oral, aunque también es posible la narración a través de lenguaje verbal escrito.

-La voz del narrador se distancia del espacio diegético, el espectador no encuentra su fuente en el cuadro visible y la percibe en un campo sonoro diferente, como sonido *over*. Por esto, aunque el narrador sea homodiegético y su voz de personaje sea reconocible, la narración se vehicula a partir del lenguaje verbal oral y el sistema sonoro creado en el texto y que hemos denominado voz de narrador (VN).

-Hallamos un caso especial en *Hable con ella*. El narrador es un personaje, la narración forma parte de la diégesis y se refiere a un acontecimiento vivido por este

sujeto: la proyección de una película. Por esto, al lenguaje verbal oral se asocia la voz de personaje (VP) y, juntos, se unen a la configuración.

-Observamos que las expresiones vocales del habla participan en 3 funciones de narración, para indicar el género o la edad del narrador, características estas que harán reconocible sus posteriores intervenciones:

-*Largo domingo de noviazgo*: voz femenina

-*El nombre de la rosa*: voz senil

-*Camino a la perdición*: voz infantil

-Por último, señalamos que solo en dos filmes con funciones de narración, el narrador es heterodiegético: *Largo domingo de noviazgo*. y *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*.

-Función de fuera de campo.-

9 ocurrencias

1 %

Presencia en 6 filmes

Hemos seleccionado las funciones actualizadoras del fuera de campo que trasciende las necesidades de la transmisión discursiva e incide directamente en la significación, aunque, a decir verdad, la distinción entre esos dos estadios es difusa. El número de ocurrencias analizadas es pequeño, a pesar de que el fuera de campo es una constante dentro de la muestra, en diálogos y situaciones de interacción entre personajes (por ejemplo *Easy rider*) o en las ocularizaciones secundarias, donde la mirada apunta hacia un espacio exterior al cuadro que se actualiza de inmediato (por ejemplo *El gran Lebowski*). En definitiva, hemos contemplado el fuera de campo *imaginable*, en la terminología de Casetti y Di Chio (1991).

La forma más común de las funciones de fuera de campo (6) es la actualización de sonidos que, de forma evidente, no tienen su fuente visible en el cuadro. La relación es una *determinación* entre los elementos sonoros *off*, que presuponen la ausencia de su fuente en campo, y la configuración visible que hace evidente esa ausencia.

-Los sonidos son:

-Sonidos representacionales (3). Ejemplo: pasos en la escalera, en *M*, *el vampiro de Düsseldorf*.

-Lenguaje verbal oral (2): diálogo de *Azul oscuro casi negro* y aviso en *Con la muerte en los talones*.

-Indicación sonora de la fiesta escamoteada de *Ninotchka*.

-La configuración del cuadro visible puede incluir elementos que señalen el fuera de campo. Es el caso del gesto de atención del personaje de Jorge en *Azul oscuro casi negro*.

El resto de las funciones analizadas (3) son relaciones de *interdependencia*, pero cada una de ellas muestra aspectos singulares:

-*Síncresis* en *Azul oscuro casi negro*. La imagen muestra movimientos de una figura que oculta las acciones sugeridas por los sonidos, pero la asociación automática entre imagen y sonido permite la intelección. Se ha seleccionado entre las funciones de fuera de campo por su desarrollo prolongado, el cual tiene incidencia en la expectación suscitada.

-Locuciones del Capitán en *Fahrenheit 451*. Se alternan discurso oral con el personaje en cuadro y con el personaje fuera de campo, pero predominan las locuciones *off*, lo que activa el sentido connotado de la ideología del poder.

-Una sombra, una imagen y no una construcción sonora, actualiza el fuera de campo en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

-Función de género.-

9 ocurrencias

1 %

Presencia en 9 filmes

Las funciones de género se presentan como *constelaciones* de elementos característicos de los tipos de filmes a los que remiten.

A continuación, destacamos algunos componentes característicos de las funciones:

-Música. Presente en 5 funciones, incide en ellas por su forma reconocible, aunque también puede completar, al mismo tiempo, funciones de coloración. Ejemplos: *Hable con ella* o *Chicken run*

-Imagen representacional o funciones de *representación* (5). Por ejemplo: la sombra de *M, el vampiro de Düsseldorf* o las actividades de laboratorio de *La piel que habito*.

-S-códigos (3). Escala y movimientos. Ejemplo: *travelling* circular en *Cómo ser John Malkovich*.

-Códigos culturales que inciden en la ambientación (2). Ejemplo: *Largo domingo de noviazgo*.

-Funciones situacionales (2). Especifican una época coincidente con la de los filmes del género aludido: *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* y *Camino a la perdición*.

-Paratexto. Conocimientos *extratextuales* inciden en la interpretación de *Con la muerte en los talones* como un filme de suspense.

El efecto de la función de género está cerca de la alusión intertextual, pero esta remite a un filme concreto, mientras aquella se refiere a ciertas características comunes de una pluralidad de películas. Pero, aunque diferenciamos la función de género de la

alusión retórica, debemos entenderla como una forma de connotación, pues sobre la presentación significativa de la acción impone los sentidos del hipercódigo del género.

Hay que decir que la mayoría de los filmes de la muestra que contienen este tipo de función no presentan, de forma pura y completa, las características del género al que remiten, lo que significa que la función de género puede incidir de forma puntual en los textos fílmicos para mediatizar la interpretación de acciones concretas (por ejemplo la inquietante aparición del asesino en *M, el vampiro de Düsseldorf*).

-Función de nominación.-

8 ocurrencias

0,8 %

Presencia en 7 filmes

El lenguaje verbal oral establece el nombre de un personaje, en relación con otros elementos de la configuración que remiten a dicho personaje. Las clases de relación establecidas con el lenguaje verbal oral son:

-Interdependencias (3) con:

-Gesto de atención del personaje nombrado: *Azul oscuro casi negro*.

-Expresiones vocales del habla. La voz infantil que se da nombre fuera de campo se asocia a la niña antes presentada, en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

-Imagen de personaje. Un personaje presente, Connor, dice su nombre en *Camino a la perdición*.

-Determinaciones (2). El discurso del narrador fija la nominación de la imagen que presenta al sujeto en *Seda y Largo domingo de noviazgo*.

-Constelaciones (3). Utilización de vocativos en el transcurso de los diálogos. Ejemplo: *Johnny cogió su fusil*.

Aunque en la muestra analizada no se hayan dado casos, no descartamos otras posibilidades de nominación, como pueden ser:

-Nominación por lenguaje verbal escrito, por ejemplo: rótulo sobreimpreso a la imagen de los personajes en *El bueno, el feo y el malo* (1966) de Sergio Leone.

-Nominación de otros existentes, por ejemplo de un lugar: *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona comienza con el juego de unos niños con batas escolares en el exterior de un edificio; en el interior, una mujer con uniforme contesta al teléfono diciendo: "Orfanato Buen Pastor..." Bien es verdad que, en este caso, predomina la función situacional.

-Función de auricularización.-

4 ocurrencias	0,4 %	Presencia en 4 filmes
---------------	-------	-----------------------

Las funciones de auricularización señalan la escucha de un personaje.

-De las 4 funciones analizadas, 3 indican la actitud de escucha por medio de gestos del sujeto. Ejemplo: *Azul oscuro casi negro*.

-En el caso restante, la posición de escucha es indicada por la propia representación: *El gran Lebowski*.

La función de auricularización es una relación de *interdependencia* entre el sonido escuchado y los elementos que vehiculan la posición del sujeto que escucha.

4.2.4. Clases de interrelaciones: interdependencias, determinaciones y constelaciones.

Hemos simbolizado, mediante fórmulas, las funciones analizadas según el modelo general de dependencias entre funtivos de Hjelmslev (1974), señalando con signos convencionales la clase de relación establecida.

Esa clasificación de funciones, según la relación entre sus funtivos, nos ha servido para contrastar la pertinencia de los tipos funcionales, establecer diferencias y asignar las distintas funciones al tipo correspondiente.

Pero estas clases de dependencias no son reglas sintácticas, no constituyen un sistema de recciones necesarias para la disposición comprensible de la cadena sintagmática. Esto es así por tres motivos:

(i) Se trata de una clasificación a posteriori, la asignación a la clase se realiza en base al comportamiento mutuo de los funtivos en la construcción del efecto de sentido.

(ii) Aunque hay tipos funcionales que presentan una clase de relación de forma exclusiva, la mitad de ellos admiten distintas formas de relación.

(iii) El autor no tiene en cuenta la clase de relación entre los elementos que usa en la producción significativa.

Aún así, el estudio de los datos estadísticos recabados puede ofrecernos información válida sobre las formas de enunciación fílmicas. La tabla 5 contiene datos absolutos y porcentuales de la distribución de clases de interrelaciones o dependencias de las funciones fílmicas por filmes. A partir de estos datos comparamos la organización discursiva de los distintos segmentos fílmicos de la muestra.

Tabla 5: Distribución de clases de dependencias por filmes.
Fuente: elaboración propia

Filmes	Dependencias	Interdependencias		Determinaciones		Constelaciones		Total
		n	%	n	%	n	%	
<i>American gangster</i>		7	50	4	28,6	3	21,4	14
<i>Azul oscuro casi negro</i>		32	52,5	10	16,4	19	31,1	61
<i>Camino a la perdición</i>		62	51,7	25	20,8	33	27,5	120
<i>Chicken run</i>		32	78	2	4,9	7	17,1	41
<i>Cómo ser John Malkovich</i>		7	33,3	3	14,3	11	52,4	21
<i>Con la muerte en los talones</i>		43	62,3	9	13	17	24,6	69
<i>Easy rider</i>		8	53,3	3	20	4	26,7	15
<i>El asesinato de Jesse James por...</i>		10	32,3	6	19,4	15	48,4	31
<i>El Fuera de la ley</i>		11	45,8	5	20,8	8	33,3	24
<i>El Gran Lebowski</i>		11	52,4	6	28,6	4	19	21
<i>El nombre de la rosa</i>		10	32,3	8	25,8	13	41,9	31
<i>El secreto de sus ojos</i>		32	78	4	9,8	5	12,2	41
<i>Fahrenheit 451</i>		28	52,8	11	20,8	14	26,4	53
<i>Hable con ella</i>		15	33,3	12	26,7	18	40	45
<i>Johnny cogió su fusil</i>		26	53,1	9	18,4	14	28,6	49
<i>La piel que habito</i>		11	91,7	0	0	1	8,3	12
<i>Largo domingo de noviazgo</i>		14	37,8	16	43,2	7	18,9	37
<i>Lejos de la tierra quemada</i>		15	57,7	2	7,7	9	34,6	26
<i>Los girasoles ciegos</i>		14	60,9	4	17,4	5	21,7	23
<i>Los olvidados</i>		19	59,4	4	12,5	9	28,1	32
<i>M, el vampiro de Düsseldorf</i>		32	50	13	20,3	19	29,7	64
<i>Misterioso asesinato en Manhattan</i>		10	76,9	2	15,4	1	7,7	13
<i>Ninotchka</i>		14	51,9	7	25,9	6	22,2	27
<i>Seda</i>		4	14,8	16	59,3	7	25,9	27
<i>Slumdog millionaire</i>		7	53,8	3	23,1	3	23,1	13
<i>Tierra y libertad</i>		11	45,8	5	20,8	8	33,3	24
<i>Traidor en el infierno</i>		5	38,5	3	23,1	5	38,5	13
Total		490		192		265		947
%		51,7		20,3		28		100
Media de porcentajes			51,9		20,6		27,5	

-Las interdependencias son más de la mitad de las funciones analizadas (51,7%). Este dato se debe a que los tipos de función más ocurrentes, *representación* e *indicativa*, son, en su mayoría, relaciones en que sus funtivos se presuponen mutuamente:

-La función de *representación*, con un 31,7 % de las ocurrencias, es la más numerosa en 22 de los 27 filmes y supera el porcentaje general en 12 de ellos. Básicamente es una interdependencia entre los funtivos que recrean el acontecimiento o la situación representados. Solo los casos en que la locución del narrador fija el sentido de la representación y algunos casos particulares son determinaciones o constelaciones (cf. 4.2.3. Función de representación).

-La función *indicativa* tiene gran libertad de configuración en cuanto a las clases de relación entre sus funtivos, pero la más numerosa, con casi un 60 % (81 ocurrencias) es la interdependencia.

-Constelaciones y determinaciones se reparten la otra mitad de las funciones, con una ligera, pero apreciable, diferencia a favor de las primeras: 27,9 y 20,4 %, respectivamente. Buscamos las razones de esta diferencia apreciable:

-Tres tipos de función son exclusivamente determinaciones (*anclaje*, función *causal* y *deixis*), mientras cinco lo son como constelaciones (*coloración*, *género*, *información*, *narración* y *subrayado*). Si sumamos las ocurrencias de cada uno de estos grupos y las comparamos, obtenemos una diferencia a favor de las constelaciones de 33 (115 frente a 82).

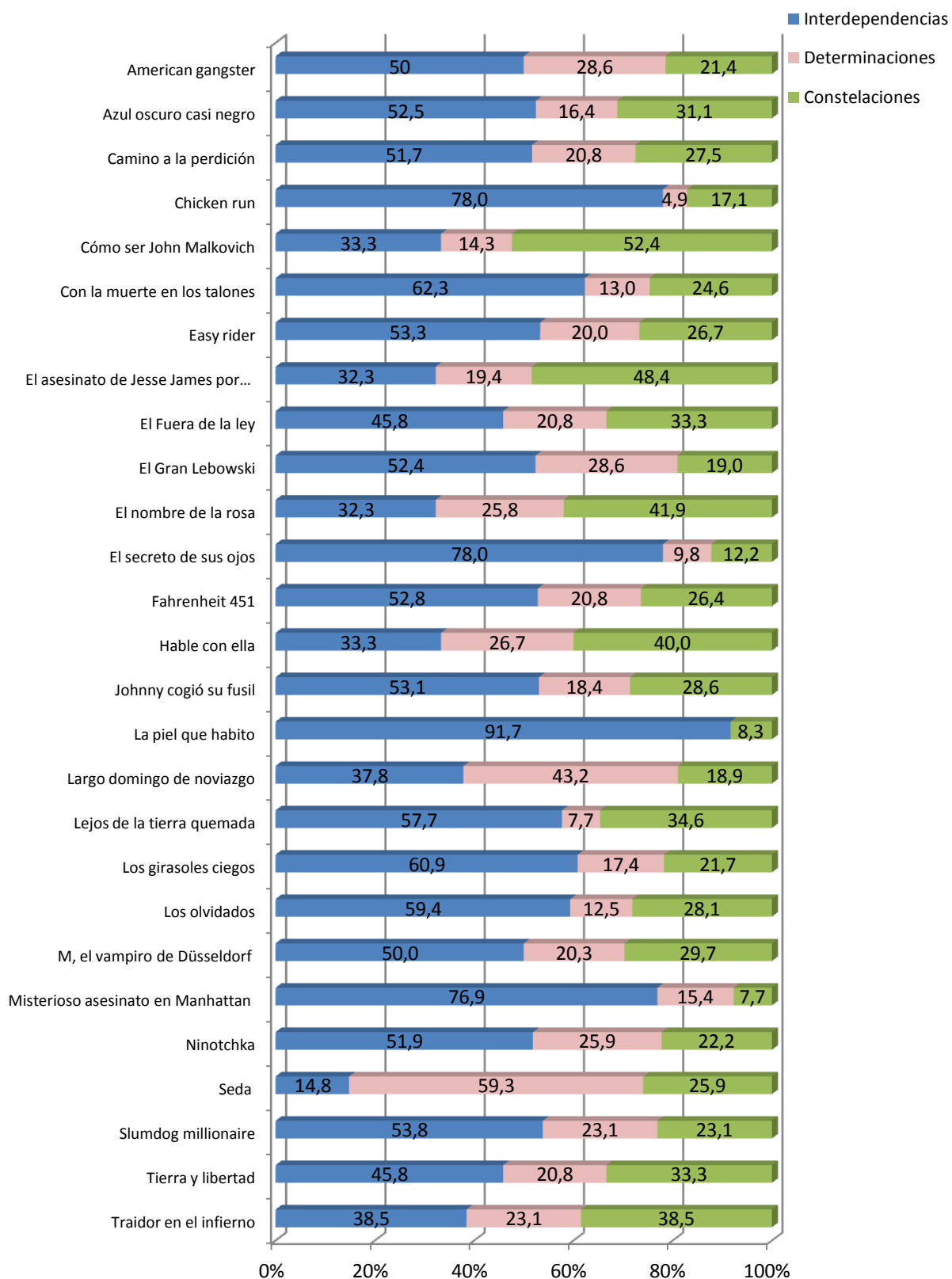
-Dos tipos funcionales importantes, *información* (por su relevancia del casi 5 %) y *coloración* (por su presencia en la mayoría de los filmes), se articulan por la constelación entre un código concreto (lenguaje verbal y música) y la configuración.

-El texto fílmico carece de un sistema semiótico previo que prescriba recciones entre sus elementos, por esto es más común la acumulación de significantes de diferentes códigos. Las determinaciones suelen ser relaciones entre funciones fílmicas contiguas o no co-presentes (funciones *causales*, *deixis* y de *anclaje*¹), o bien aquellas en que un funtivo fija el sentido de la función (como relación *barthesiana* de anclaje). Tan solo podemos citar como rección sintagmática la ocularización interna secundaria.

Los datos de la tabla 5 generan el gráfico de distribución porcentual por filmes de la figura 51. En él, apreciamos de forma visual la preeminencia de las interdependencias y la ligera diferencia entre constelaciones y determinaciones. Pero también podemos apreciar la desigual distribución en los diferentes filmes e, incluso, la singular mayoría de las determinaciones en alguno de ellos (por ejemplo: *Seda*).

¹ Hemos propuesto el cambio de denominación de algunas funciones, como anclaje (*corroboración*) o deixis (*conexión anafórica*), pero mantenemos la nomenclatura inicial hasta que, más adelante, establezcamos una taxonomía definitiva de los efectos de sentido de las funciones fílmicas.

Figura 51: Gráfico de distribución porcentual de clases de dependencia por filmes.
Fuente: elaboración propia



Para estudiar las formas de distribución, utilizamos las siglas de las tres clases de relaciones (I, D, C), las combinamos ordenadas de mayor a menor relevancia y contabilizamos el número de filmes que se amoldan a cada combinación:

- ICD: 15
- IDC: 4
- CID: 4
- DIC: 1
- DCI: 1
- I (D = C): 1
- (I = C) D: 1

-ICD: la fórmula interdependencias–constelaciones–determinaciones es consecuente con los datos generales que indican ese orden de las clases, de mayor a menor relevancia, y a ella responden más de la mitad de los filmes. Podemos llamar a esta distribución *común* o *general*. Los dos últimos casos, en los que hay igualdad entre dos clases, pueden considerarse afines a la distribución general, pues las interdependencias y las determinaciones son, respectivamente en ambos, las más y las menos numerosas.

-IDC: la segunda combinación, con mayor número de interdependencias pero más determinaciones que constelaciones, se debe a filmes que, en términos absolutos, muestran poca diferencia entre estas últimas clases, por lo que la desviación de la fórmula común no es muy significativa y se justifica por la singularidad de cada texto fílmico:

- American gangster* (D: 4, C: 3) y *El gran Lebowski* (D: 6, C: 4) cuentan con funciones *causales*, de *anclaje* y *deícticas*.
- Misterioso asesinato en Manhattan* (D: 2, C: 1).
- Ninotchka* (D: 7, C: 6): cuatro funciones *causales* relacionan la escena escamoteada y la visible.

-CID: la combinación en la que destacan las constelaciones se da en 4 filmes, por dos claras razones:

- La configuración necesita un número reducido de funciones de *representación*: el segmento analizado de *Cómo ser John Malkovich* es una escena que presenta un juego de títeres que consta de un breve diálogo y un beso (2 funciones de representación).

-La inclusión de un narrador:

- El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*: la función de *narración* y las *informaciones* que el narrador aporta (3 funciones) aumentan el número de constelaciones. El segmento incluye, además, 5 funciones *connotativas* por constelación.

- El nombre de la rosa*: analizamos tres segmentos de este filme, en cada uno de los cuales aparece el narrador (3 funciones de

narración), calificando al personaje principal e informando a través del lenguaje verbal.

-*Hable con ella*: el personaje se convierte en narrador y dos funciones de *representación* aparecen como constelaciones de MCM (medio de comunicación cine) con la configuración. Además, la mayoría de las funciones *indicativas* de este segmento son constelaciones.

-DIC: las determinaciones superan en 2 ocurrencias a las interdependencias (16 y 14) en *Largo domingo de noviazgo*. Esto se debe a la incidencia de la narradora, cuyo discurso verbal fija el sentido de 4 funciones *indicativas* y 6 de *representación*.

-DCI: es el caso que más se desvía de la combinación común, porque se invierte el orden de clases predominante en la muestra. Ocurre en *Seda*:

-La enunciación mediante narrador determina la preeminencia de las determinaciones: el discurso oral del narrador fija el sentido de 11 funciones de *representación* que actualizan los episodios del viaje.

-Las constelaciones superan en 3 ocurrencias a las interdependencias (7 y 4), por los siguientes motivos:

-Las *representaciones* del segmento son, en su gran mayoría, determinaciones.

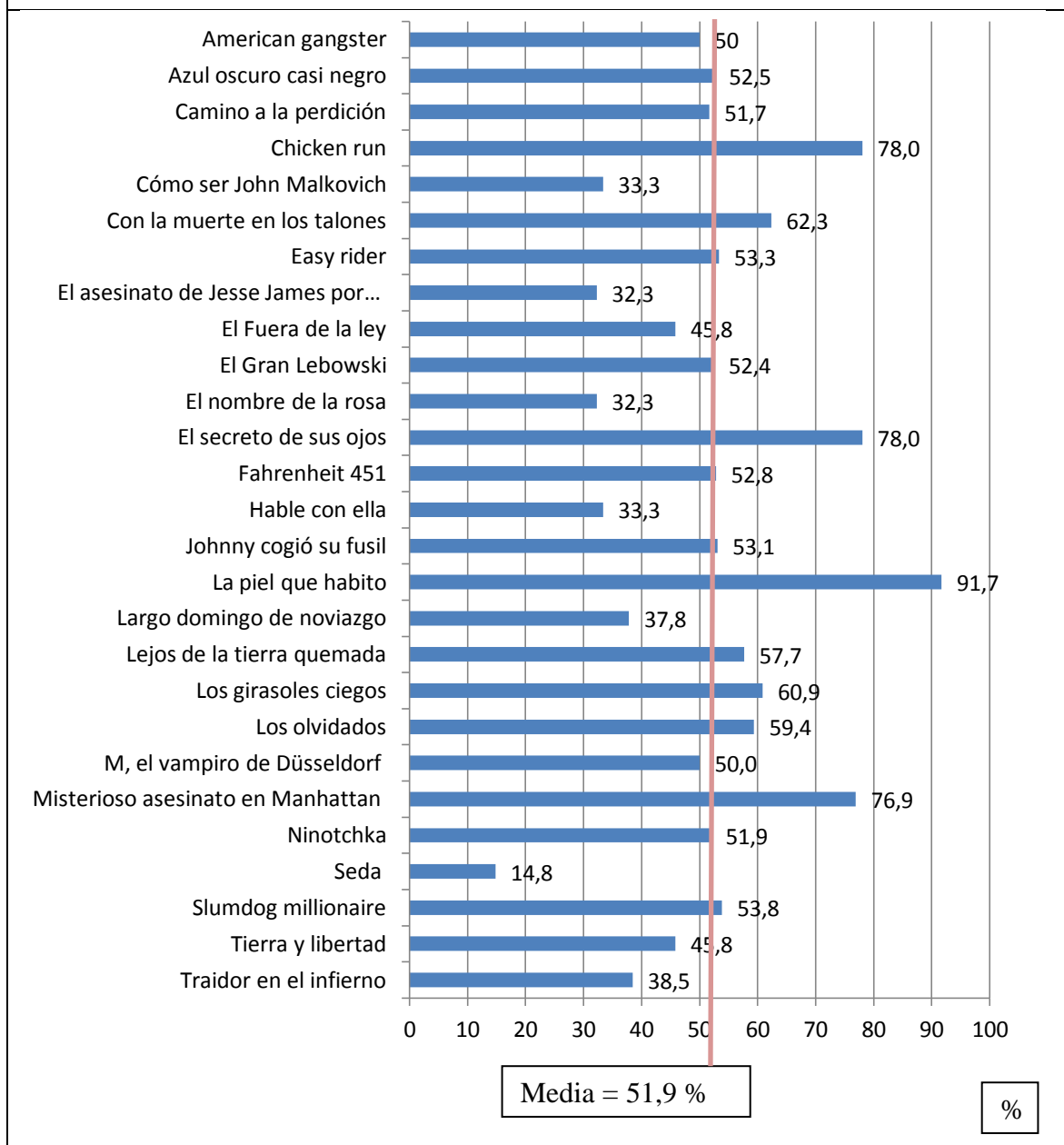
-El segmento incluye funciones de *coloración*, *información*, *narración* y *ocularización* con encuadre conativo, todas ellas constelaciones.

Como queda expuesto, la mayoría de los segmentos analizados se ajustan a la combinación *general* (ICD), pero este dato no puede ocultar la evidente variedad en la distribución por clases de sus funciones fílmicas. Para mostrar las diferencias y estudiar sus motivos, a continuación comparamos los datos porcentuales de los filmes por cada clase con la ayuda de los gráficos realizados en: figura 52 (interdependencias); figura 53 (determinaciones); y figura 54 (constelaciones). En estos gráficos trazamos la línea media de porcentajes, y a partir de ella descubrimos las desviaciones significativas.

Como podemos comprobar visualmente en la figura 52, 10 segmentos se sitúan cerca de la media de interdependencias (*Ninotchka* la iguala). Si abrimos el margen de coincidencia hasta un intervalo aceptable de ± 10 puntos (1/5 del valor porcentual medio, aproximadamente), incluimos en el grupo otros 5 segmentos fílmicos, pero a pesar de ello, son muchos los textos analizados que se desvían del porcentaje medio como para establecer regularidades en cuanto a la presencia de relaciones interdependientes. Más bien al contrario, las desviaciones muestran la singularidad fílmica:

-Por debajo del intervalo definido, y con porcentajes que rondan el 33 % en la mayoría, se sitúan los filmes que, como estudiamos antes, se desvían de forma significativa de la distribución *general*: los que incluyen narrador, entre los que destaca *Seda* por su bajo porcentaje (14,8), además de *Cómo ser John Malkovich*.

Figura 52: Gráfico porcentual de interdependencias. Fuente: elaboración propia



-También por debajo de dicho intervalo se sitúa *Traidor en el infierno* (38,5 %). Es un segmento con pocas funciones fílmicas (13), entre las que se incluyen *cohesión*, *coloración*, *connotación*, *información* y *subrayado* en forma de constelaciones (clase que, en este caso, alcanza el mismo porcentaje que las interdependencias).

-Ligeramente por encima del margen establecido, tenemos el segmento de *Con la muerte en los talones*, en el que las funciones de *representación* suponen un 43,5% del total, debido a su elevado número de situaciones y de cambios espaciales. Así mismo, el carácter inicial del segmento influye en la presencia de funciones

fisonómicas, calificativas e indicativas interdependientes que presentan los existentes de la historia.

-Destacan por encima de la media de interdependencias cuatro filmes:

-*Chicken run* (78 %). El segmento es una secuencia por episodios donde se suceden breves escenas que presentan acciones basadas en movimientos. Las funciones de *representación* superan la mitad del total; la mayoría de las funciones *indicativas* son interdependencias porque se basan en el gesto cinésico; y las funciones *connotativas* parten de la representación.

-*El secreto de sus ojos* (78 %). Aunque presentada en un solo plano, es la secuencia de la búsqueda entre la multitud y la larga persecución de un individuo. Las funciones de *representación* alcanzan el 46 %. Además, la representación produce funciones de *expectación* y el discurso señala los errores de la búsqueda e identifica a los personajes entre la multitud mediante funciones *indicativas* interdependientes y de *valorización* (que siempre toma la forma de la interdependencia).

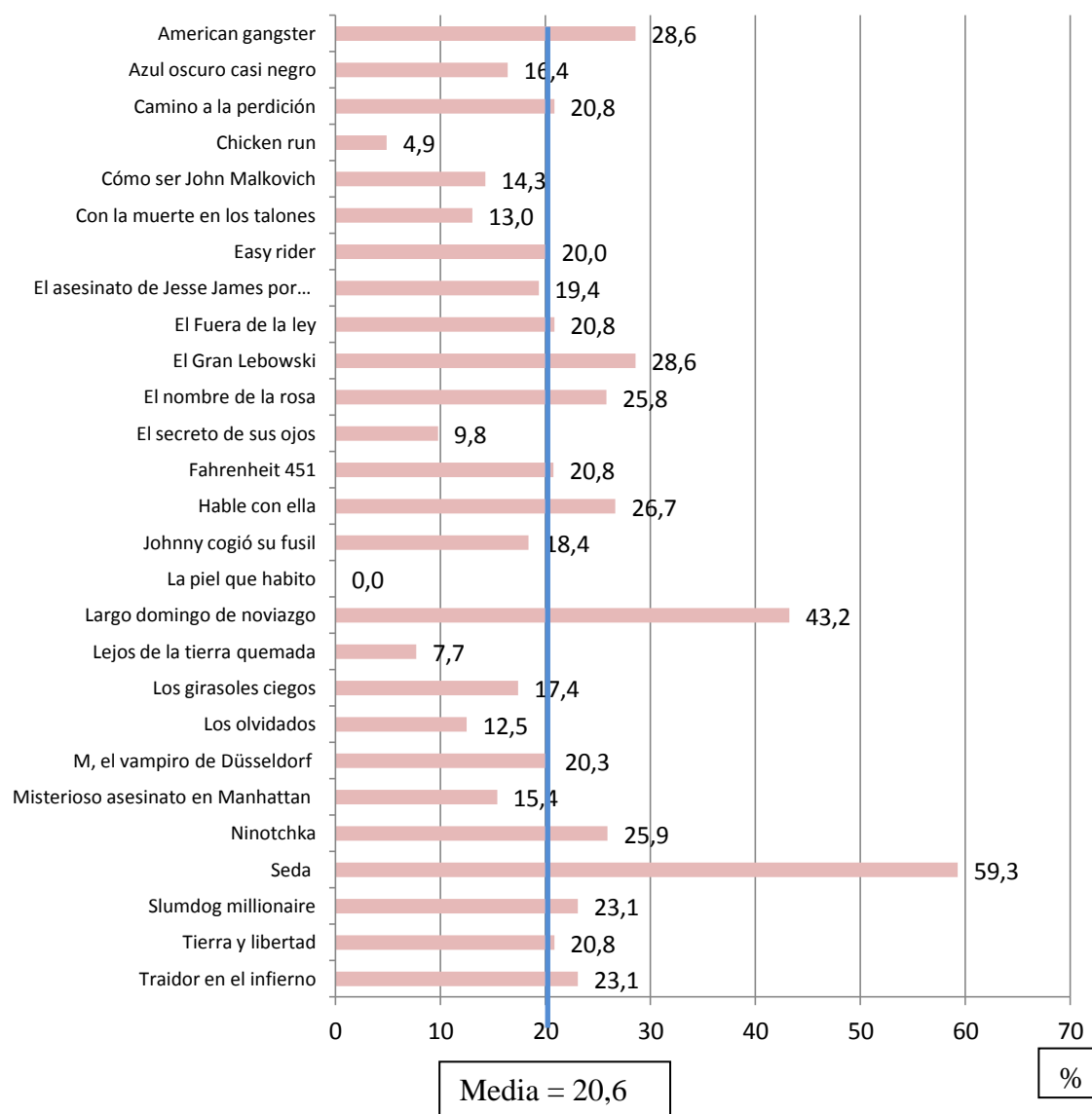
-*La piel que habito* (91,7 %). Por medio de un reducido número de funciones fílmicas (12), el segmento presenta el trabajo de laboratorio de un personaje. Las funciones de *representación* alcanzan la cifra de 5 porque la secuencia incluye dos insertos no diegéticos que representan insectos en movimiento. Para mostrar el resultado del trabajo en la misma secuencia, se omiten partes del discurso mediante 4 funciones de *elipsis* (específicamente interdependencias). Y se establece *connotación* a partir de los insertos por comparación retórica (interdependiente) de la acción de los insectos con el trabajo de laboratorio.

-*Misterioso asesinato en Manhattan* (76,9 %). En este segmento las funciones de *representación* (4) no son mayoría, pero el texto presenta una situación de diálogo valiéndose de los códigos de la cinésica y la proxémica, a partir de los cuales construye la significación mediante funciones *indicativas* interdependientes (5). Incluso sitúa al espectador (punto de vista) en la esfera de la interacción de los personajes (función de *lectoproxémica*, exclusivamente interdependencia).

La función de representación influye en el alto porcentaje de interdependencias, por ser, básicamente, una relación de dependencia mutua entre sus fúntivos. Pero, a la vista de los casos que más se desvían de la media, hay que pensar que otros factores relacionados con la singularidad de cada filme pueden incidir en la distribución de clases de funciones.

El gráfico de comparación de determinaciones (figura 53) muestra una gran variedad de distribución cuantitativa por filmes. Los porcentajes van desde el 0 al 59 %. Tan solo 12 segmentos fílmicos se acercan a la media (20,6 %), y esto, con un intervalo aceptable de ± 4 puntos porcentuales (1/5 del valor porcentual medio, aproximadamente).

Figura 53: Gráfico porcentual de determinaciones. Fuente: elaboración propia.



-Con valores significativamente bajos, tenemos:

-Los filmes destacados antes por su gran porcentaje de interdependencias.

-*Cómo ser John Malkovich*, ya mencionado en el estudio de la distribución general por su predominio de las constelaciones.

-Dos segmentos presentan valores bajos de determinaciones, aún teniendo porcentajes medios de interdependencias:

-*Lejos de la tierra quemada* (7,7 %). El segmento tiene un alto porcentaje de funciones *connotativas* que no son determinaciones; *ocularizaciones* con encuadre conativo; y además, carece de algunos tipos funcionales que suelen ser determinaciones: *anclaje*, función *causal* y función *situacional*.

-*Los olvidados* (12,5 %). Aunque cuenta con 4 funciones *deícticas*, estas son todas sus determinaciones. La función *situacional* está implícita en la función de *representación* y la *ocularización* es de encuadre conativo (constelación).

-Muestran valores ligeramente altos, segmentos a los que ya nos hemos referido en el estudio de la distribución general de clases: *American gangster*, *El gran Lebowski* y *Ninotchka*, que cuentan con funciones de *anclaje*, *causales* y *deícticas*, y *El nombre de la rosa* y *Hable con ella* que incluyen narrador.

-Se destacan de los porcentajes medios, debido a la incidencia del narrador: *Largo domingo de noviazgo* (43,2 %) y *Seda* (59,3 %).

El gráfico de constelaciones (figura 54) confirma la variabilidad de los datos y las desviaciones de los porcentajes medios que venimos apuntando. 10 filmes se acercan a la media (27,5 %) si establecemos, como para las clases anteriores, un intervalo aceptable aproximado de 1/5 del valor porcentual medio, en este caso, ± 5 .

-Los valores más altos y más bajos en el porcentaje de constelaciones corresponden a filmes cuya distribución de clases ya hemos analizado. Entre estos, nos fijamos en el segmento con porcentaje más alto:

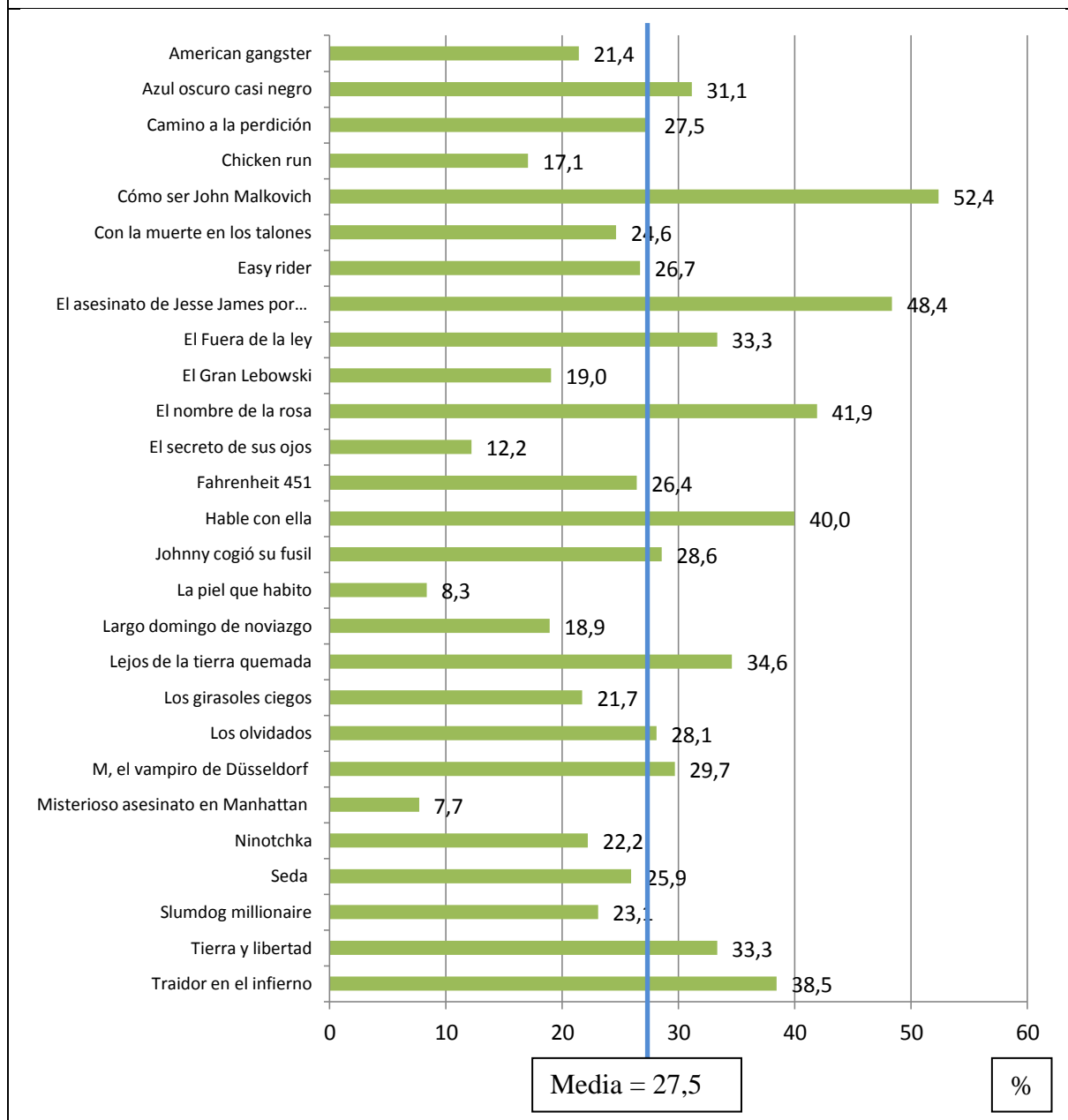
-*Cómo ser John Malkovich*. Se desvía de la distribución general y de los porcentajes medios de las tres clases de relaciones:

-La escena necesita un número mínimo de funciones de *representación*.

-Salvo dos funciones de *anclaje*, no cuenta con funciones específicas de la determinación.

-La mitad de las funciones *connotativas* e *indicativas*, así como la *cohesión*, son constelaciones y el resto de los tipos funcionales que intervienen en el segmento, lo son de manera exclusiva: *coloración*, *género*, *información* y *subrayado*.

Figura 54: Gráfico porcentual de constelaciones. Fuente: elaboración propia



-Con una ligera desviación del margen medio, aparecen tres nuevos textos fílmicos:

-*El fuera de la ley* (33,3 %). Varias constelaciones *connotativas* activan la introspección del personaje y la música *subraya* y *puntúa* los distintos momentos de la secuencia.

-*Tierra y libertad* (33,3 %). La secuencia integra la actualización del narrador (función de *narración*); la *información* de este por el lenguaje verbal; la *coloración* y *cohesión* musicales; y el *subrayado* de varias acciones rituales del entierro. Todas ellas, relaciones en constelación.

-*Los girasoles ciegos* (21,2 %). Se trata de un segmento que forma parte del comienzo del filme. Las interdependencias constituyen una gran mayoría que merma el porcentaje de constelaciones porque, además de las *representaciones*, el segmento incluye funciones interdependientes relacionadas con la presentación de los personajes (funciones *calificativas*, *connotativa*, *fisonómica* e *indicativa*).

Después de descubrir las distintas desviaciones en la distribución de funciones por clases, queda una lista de 8 filmes de la muestra que se ajustan tanto a la combinación distributiva general como a las medias porcentuales de cada clase, y cuya expresión gráfica recoge la figura 55:

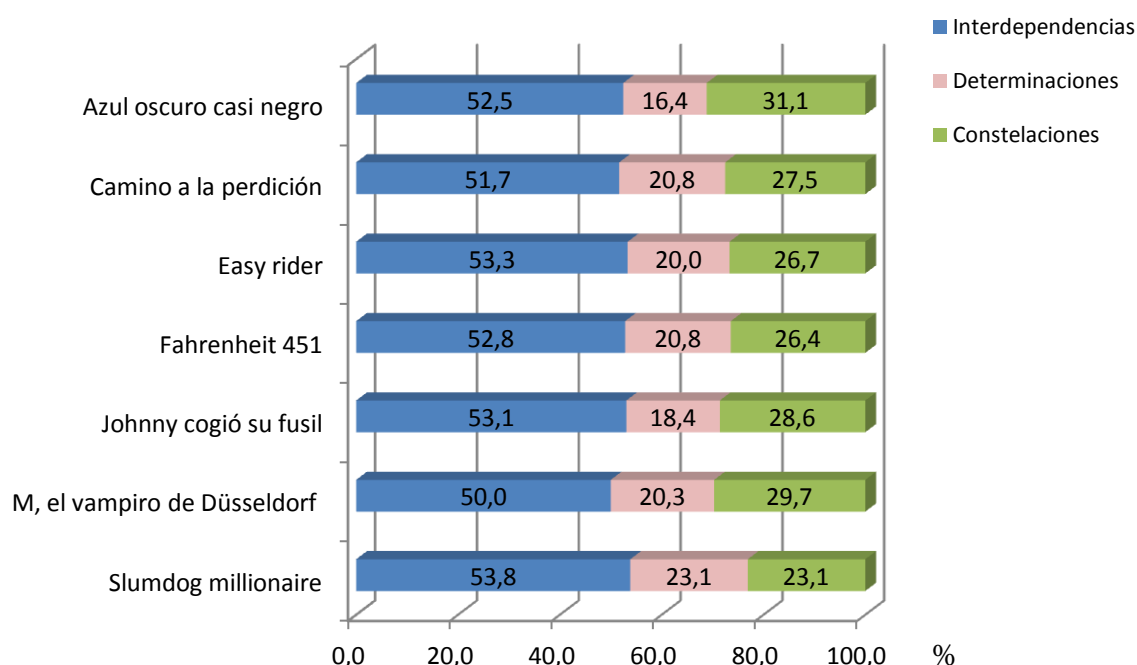


Figura 55:
Gráfico por clases de dependencias
de los filmes que se ajustan a las medias.
Fuente: elaboración propia

Si nos fijamos en la influencia en la historia de los segmentos analizados de esos filmes, así como en su posición dentro del relato, comprobaremos que la similitud formal no guarda relación con el contenido presentado:

-*Azul oscuro casi negro*: prólogo de presentación.

-*Camino a la perdición*: varios segmentos a lo largo del filme, incluidos comienzo, escena de conflicto y final.

-*Easy rider*: escena que anticipa el final de la historia.

-*Fahrenheit 451*: acontecimientos que desembocan en el último giro narrativo del relato.

-*Johnny cogió su fusil*: dos segmentos alejados en el texto que revelan la voz interior del personaje mutilado: el primero, al espectador, y el segundo, al resto de personajes.

-*M, el vampiro de Düsseldorf*: alternancia de escenas que incide en la expectación fatalista de la angustia de la Madre.

-*Slumdog millionaire*: cambio fisonómico que señala un salto temporal y el inicio de una nueva etapa en la biografía de los personajes.

4.2.5. Criterios de selección.

Los criterios de selección sirvieron para obtener segmentos discretos de análisis, pero el modelo se aplica a la totalidad de la configuración discursiva seleccionada, por lo que un segmento dado puede cumplir con varios criterios selectivos. Esta circunstancia nos permite valorar las ocurrencias comunes en la muestra, bajo la perspectiva de los aspectos semiótico-narrativos que produjeron la selección.

A/ Inicios.

Hemos analizado segmentos iniciales de:

- Azul oscuro casi negro*
- Camino a la perdición*
- Con la muerte en los talones*
- El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*
- El nombre de la rosa*
- Largo domingo de noviazgo*
- Los girasoles ciegos*

Estos inicios suponen la introducción en el mundo de la diégesis, presentan los personajes y los escenarios. A esto se debe la presencia general de algunas funciones:

-Funciones *calificativas*: caracterizan a los personajes y, en algunos casos, el escenario.

-Funciones *fisonómicas*: constituyen el sistema significante de los personajes. (En *El nombre de la rosa* las funciones fisonómicas de los dos frailes se producen durante la secuencia de títulos de crédito, no analizada, entre el preámbulo y el segmento de la llegada a la abadía).

-De *información*: el lenguaje verbal aporta datos necesarios para la comprensión de la historia sobre el origen o las relaciones de los personajes. En el segmento inicial de *Camino a la perdición* no existen funciones de información, pero quedan expuestas las relaciones familiares de los personajes sin intervención del lenguaje verbal.

-Función *situacional*: presente en todos los inicios fílmicos de la muestra en que la historia transcurre en una época del pasado. El tiempo de *Azul oscuro casi negro* y *Con la muerte en los talones* es contemporáneo al estreno de las películas. (Con respecto al espacio, en el segundo caso, una serie de escenas previas que sustentan los

títulos de crédito sitúan la acción en Nueva York apelando a los conocimientos pragmáticos del espectador).

-Otras funciones a considerar, por su presencia generalizada en estos segmentos o por su influencia en el aspecto introductorio, son:

-*Nominación*: tan solo presente en 3 inicios (la nominación de *Camino a la perdición* pertenece a un segmento posterior, y en *Los girasoles ciegos* hay una durante la escena de títulos de crédito, previa al segmento analizado). Este dato revela que es más importante el establecimiento del sistema de la imagen del personaje que actualizar su nombre.

-*Género*: tres segmentos iniciales incorporan esta función que mediatiza la interpretación del espectador. (Recordemos que el total de funciones de género, y de segmentos en que aparece, es 9).

-*Coloración*: la música está presente en todos los inicios (en *Los girasoles ciegos*, durante los créditos previos).

-*Función indicativa*: este tipo de función también aporta significación introductoria a los inicios: identifica los prólogos y los narradores, señala relaciones entre personajes y procesos mentales de estos que muestran su carácter.

-*Connotación*: la connotación confiere tono poético a cuatro de los segmentos iniciales en que se da. En *Los girasoles ciegos* produce un posicionamiento ideológico anticlerical. (No hay funciones connotativas en los segmentos iniciales de *Con la muerte en los talones* y *El nombre de la rosa*).

-*Ocularización*: salvo *Camino a la perdición*, todos los segmentos iniciales incluyen funciones de ocularización:

-En *Con la muerte en los talones* es necesario actualizar la vigilancia de los sicarios para articular el conflicto de la confusión.

-La ocularización pone en relación los personajes que interactúan en *Azul oscuro casi negro* y *Los girasoles ciegos*.

-En *Largo domingo de noviazgo* contribuye a mostrar el escenario de la trinchera y a crear la función de género.

-La abadía de *El nombre de la rosa* se presenta desde la inquietud subjetiva del personaje narrador.

B/ Sintagmática.

Las combinaciones de montaje enunciadas por Metz (2002 a), más allá de sus realizaciones puras o de sus transgresiones en los filmes, son formas habituales y reconocibles en los textos fílmicos y, por ello, incidentes en la significación.

La muestra refleja la flexibilidad de la sintagmática. Por ejemplo:

-El inserto de *Hable con ella* puede interpretarse como no diegético, y los de *La piel que habito* pueden considerarse un sintagma.

-La locución del Capitán en *Fahrenheit 451* temporaliza un sintagma descriptivo y parte de otro. (Hay que recordar que la sintagmática contemplaba únicamente la banda de imagen).

-La secuencia por episodios de *Chicken run* es también un sintagma alternado de los trabajos de las gallinas y del señor Tweedy.

Pero lo que nos interesa es la influencia de los tipos sintagmáticos en la producción de sentido:

-Planos autónomos:

-Los *insertos* producen un extrañamiento que activa la producción de sentidos, por inferencia, connotación o indicación asociada.

-Metafóricos en *Hable con ella* y *La piel que habito*

-Retrospectivos en *American gangster* y *El fuera de la ley*

-De anticipación en *Easy rider* y *Seda*

-Además del analizado como tal (*El secreto de sus ojos*), tenemos un solo *plano secuencia* en la muestra: en el segmento de *Misterioso asesinato en Manhattan*. A diferencia de aquel, este actualiza una única escena y es de duración sensiblemente inferior. Es más productiva su comparación posterior con el tipo sintagmático lineal y narrativo de la escena.

-Sintagmas acronológicos:

-Encontramos dos *sintagmas seriados* en la muestra: en *Largo domingo de noviazgo* y *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*. A pesar de que en ambos casos la intención es caracterizar a un personaje, solo tienen en común que la presentación está mediatizada por el discurso de un narrador.

-*Sintagma paralelo*: no hallados para el análisis.

Es posible que la competencia lectora del espectador haya asimilado una simultaneidad convencional en la alternancia de escenas. El cine muestra acciones en presente, objetos en movimiento incardinados en el tiempo. De ahí que dos series alternadas de escenas consecutivas, por compartir el mismo presente discursivo, sean interpretadas como acontecimientos simultáneos: *Infiltrados* (2006) de Martin Scorsese

alterna escenas de la vida en la academia de policía de los dos futuros infiltrados. No hay ninguna relación explícita de simultaneidad, y probablemente una de las series avance más en el tiempo, pero la impresión es que ocurren a la vez.

-Sintagmas cronológicos:

-Hallamos en la muestra, dos segmentos con *sintagmas descriptivos*: *Fahrenheit 451* y *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*. Tienen en común:

-*Coloración* musical

-Función de *lectoproxémica*

-Activación de sentidos connotados (funciones *connotativas*).

-*Sintagmas* (narrativos) *alternados*. *M, el vampiro de Düsseldorf* y *Chicken run*.

-En el primer film, una función *situacional*, mediante señales acústicas de campanadas horarias, establece la relación temporal entre las dos series de acontecimientos. En el segundo, el proceso textual, más avanzado, el desarrollo del relato y quizás la competencia lectora del espectador, acrecentada durante los setenta años que median entre estos filmes y que le permite interpretar la alternancia en su justo sentido, hacen innecesario señalar la simultaneidad.

-La alternancia entre las series enmascara las elipsis temporales entre los acontecimientos de cada una.

-Sintagmas narrativos lineales:

a) *Escenas*. Podemos comparar la escena analizada (*Cómo ser John Malkovich*) con las que contienen los segmentos de *American gangster*, *Easy rider*, *Los girasoles ciegos*, *Misterioso asesinato en Manhattan* y *Traidor en el infierno*:

-El número de funciones de *representación* es reducido en todas ellas. En ningún caso se alcanza el porcentaje general de este tipo funcional (31,7%). Si nos centramos solo en la parte del segmento que constituye la escena, el número de estas funciones disminuiría aún más (por ejemplo, *Los girasoles ciegos*: 4 de 6 corresponden a la escena). Una escena es una situación única que puede articularse en una única función de representación.

-Todas las escenas cuentan con funciones *indicativas* que vehiculan distintos aspectos, pero en todos los casos, se señalan estados mentales de los personajes a partir de la gestualidad. En la mayoría de las escenas, las funciones *indicativas* superan a las de *representación*.

-Cuatro de las seis escenas incluyen diálogos (no parece que las locuciones de los personajes de *Easy rider* constituyan un verdadero diálogo), y todas estas incluyen función de *lectoproxémica*. La distancia simbólica de la interpretación con respecto al discurso influye en la interpretación de estos diálogos.

b) Secuencias:

Solo se ajustan al formato de *secuencia ordinaria* (como el segmento de *Tierra y libertad*) algunos segmentos iniciales, estudiados bajo ese criterio. El segmento de *Fahrenheit 451*, que nos ha servido de modelo aproximado, en realidad forma parte de una secuencia mayor que comienza con la salida de los bomberos.

Secuencias por episodios. Además de los segmentos de *Chicken run* y *Seda*, incluyen este tipo: *Camino a la perdición* (secuencia inicial) y *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*. (vida pública del personaje):

-La sucesión cronológica queda implícita en la intelección del conjunto como serie de escenas breves.

-El sentido global permite obviar las elipsis entre las escenas.

-La interpretación automática hace pensar en el carácter convencional de este tipo sintagmático. Esta convención formaría parte de la competencia comunicativa adquirida a lo largo de la historia del cine.

C/ Instancias de la enunciación.

-Narradores:

Hemos comprobado que la aparición del narrador en los textos fílmicos influye en la forma de la configuración significativa, pudiendo producir una distribución de los tipos fílmicos por clases en la que no predominan las interdependencias, como ocurre en los segmentos sin narrador.

La inclusión del narrador, que explica los acontecimientos a través del lenguaje verbal, parece contravenir la esencia representacional del medio fílmico y, en consecuencia, parece mermar su capacidad artística. Pero los segmentos analizados demuestran lo contrario: el discurso del narrador aporta aspectos estéticos y poéticos al discurso fílmico:

-*Camino a la perdición:*

-El narrador autodiegético solo aparece para presentar la historia y explicar, una vez concluida la aventura, su propio destino.

-Señala como *focalizador* al personaje infantil de Michel y así el relato cuenta una trama de crímenes mafiosos desde la perspectiva de un niño.

-*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford:*

-El discurso del narrador es eminentemente explicativo, pero en unión del resto de la presentación audiovisual genera sentidos connotados. La distorsión lateral asociada a la narración, de forma recurrente a lo largo de todo el film, señala que la historia contada es una versión más de los hechos sobre el popular bandido.

-El nombre de la rosa:

-El filme respeta la estructura de narrador homodiegético / extradiegético que presenta la novela que traslada.

-El discurso del narrador es, además de explicativo, metanarrativo, evaluativo y emotivo, lo que contribuye a suscitar expectativas sobre los acontecimientos que se dispone a contar.

-Hable con ella:

-La narración se inscribe dentro de la diégesis, se justifica por el desarrollo de la acción y es consecuente con la trama “Alicia y Benigno” y con el propio título del filme.

-Es un narrador heterodiegético, porque cuenta la historia de una película, e intradiegético, por ser un personaje. Caso poco frecuente, inverso al anterior.

-Largo domingo de noviazgo:

-La narradora heterodiegética aporta un matiz femenino consonante con la historia en que las mujeres, a causa de la guerra, sufren la ausencia de sus maridos o novios, los pierden o los buscan.

-El relato se estructura a base de retrospectivas, muchas de las cuales parten del recuerdo de los personajes y producen una focalización interna múltiple. El discurso de la narradora guía la interpretación del entramado de *flash-backs* y explica el mundo interior de la heroína, la imperturbable, tenaz y distante Mathilde.

-Seda:

-En el segmento analizado, el narrador autodiegético cuenta su primer viaje a Japón de forma un tanto taciturna: discurso explicativo y emotivo del narrador que tiene como resultado un tono evocador y poético, unido a la plasticidad de las imágenes de la representación.

-Tierra y libertad:

-Narración epistolar retrospectiva: la nieta de David encuentra, tras su muerte, un manojo de cartas de su abuelo fechadas en la Guerra Civil Española.

-En la secuencia analizada, el narrador autodiegético explica el final de su participación en la guerra mientras se representa el entierro de su compañera.

-Su discurso es explicativo, comunicativo (como corresponde a una carta), emotivo, evaluativo y abstracto, por lo que aporta una gran carga de sentido ideológico al final (próximo) del relato.

-Focalización:

a) Focalización interna:

En los segmentos analizados con narrador homodiegético, correspondientes a cinco filmes, la información de la historia aparece filtrada a través de un sujeto de la diégesis: el personaje que cuenta los acontecimientos y que se convierte en el focalizador del relato. Los filmes son: *Camino a la perdición*, *El nombre de la rosa*, *Hable con ella*, *Seda* y *Tierra y libertad*. (Hay que aclarar que en *Traidor en el infierno* la narración corre a cuenta de un personaje secundario, pero el narrador no interviene en el fragmento analizado).

En esos casos, la función de *narración* constituye el primer elemento que señala la focalización interna, pero existen otras funciones que contribuyen a crear este sentido o darle continuidad en el relato:

-*Ocularización*: en los cinco filmes se actualiza alguna función de ocularización del personaje focalizador. Inciden directamente en el establecimiento de la focalización interna, en:

-*Camino a la perdición*: las reiteradas ocularizaciones de Michel, junto a otros aspectos, dan continuidad a la focalización señalada por el narrador.

-*El nombre de la rosa*: la ocularización continuada del joven fraile al llegar a la abadía es uno de los elementos que participa en la función *indicativa* que lo identifica con el narrador.

-*Auricularización*: *Camino a la perdición*.

-Funciones *indicativas*: la mayoría de funciones indicativas de estos segmentos se refieren al focalizador y señalan sensaciones o estados de ánimo del personaje. No son mayoritarias con estos sentidos en *El nombre de la rosa* (2 de 5), pero una de ellas sirve para identificar al narrador homodiegético.

b) Focalización espectral:

En tres segmentos de la muestra, el sujeto de la enunciación otorga al espectador cierto privilegio cognitivo sobre los personajes, lo que provoca siempre efectos de expectación. En los tres casos, este otorgamiento se apoya en funciones de *valorización*:

-*Azul oscuro casi negro*: el texto provoca la interpretación activa del espectador, introduciéndole virtualmente, tras la función de *valorización* del cargador de mecheros, en el espacio diegético y provocando la generación de expectativas sobre el devenir de los acontecimientos.

-*Con la muerte en los talones*: la *valorización* de los sicarios crea suspense porque anuncia el peligro que el personaje de Thornhill desconoce; y es necesaria para articular el error de los gánsteres.

-*El secreto de sus ojos*: la focalización *espectatorial* es, por así decirlo, intermitente y crea expectativas negativas sobre la caza del sospechoso. Se apoya en la función de *ocularización* *espectatorial* analizada a la que, tras el estudio de los datos sobre el tipo funcional de las *ocularizaciones*, preferimos designar como función de *lectoproxémica* (cf. 4.2.3.).

c) Focalización cero:

El resto de los segmentos analizados se presentan, en principio, en focalización cero, como relatos no *focalizados*, porque no se puede atribuir a la enunciación una perspectiva concreta.

El narrador heterodiegético suele ser omnisciente y, por ello, construye un relato en focalización cero. Pero en los dos casos de la muestra, el narrador se asocia a otros elementos que merman su neutralidad cognitiva:

-*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*: *máscara* de distorsión que genera la metáfora de una perspectiva intelectual de la narración.

-*Largo domingo de noviazgo*: expresiones vocales de femineidad consonantes con la perspectiva de la historia, centrada en las mujeres personajes.

D/ Tiempo del discurso.

-Analepsis:

Ya que este trabajo investiga la producción significativa en el cine, que es un arte de la representación, hemos adaptado y simplificado la clasificación de Genette (1989 a) sobre las *anacronías* narrativas. Clasificamos las *analepsis* en *externas* e *internas* tomando como referencia el discurso en que se presentan, y no el *relato primero* que en Genette se define como el nivel temporal de la historia en que se inserta la *retrospección*. De esta forma:

-Las *retrospecciones externas* son aquellas que actualizan acontecimientos no presentados con anterioridad en el discurso, y pueden coincidir, a nivel de la historia, con las *internas heterodiegéticas* y *homodiegéticas completivas* de Genette.

-Las *retrospecciones internas* actualizan acontecimientos ya presentados en el discurso. Coinciden con las *internas repetitivas* o *evocaciones* de Genette, pero también podrían hacerlo con las *externas*, en casos de evocación de una *analepsis* anterior.

Sobre las *retrospecciones* de la muestra analizada, podemos decir, en primer lugar, que el discurso de los narradores (función de *narración*) señala como *analepsis* la configuración sobre la que incide, lo cual se hace más evidente en los casos de narrador *homodiegético* y en los segmentos en que se presenta y anuncia el relato (*Camino a la perdición* y *El nombre de la rosa*).

Las retrospecciones completas insertas en los segmentos analizados corresponden a:

-Externas:

- American gangster*
- Hable con ella*
- Johnny cogió su fusil*
- Largo domingo de noviazgo*

-Internas:

- El fuera de la ley*
- Tierra y libertad*

-Internas y externa:

- Lejos de la tierra quemada*

-Las retrospecciones externas son señaladas por funciones *indicativas* con un número elevado de elementos significantes como fúntivos. Entre esos fúntivos encontramos el lenguaje verbal de la narración en los filmes con narrador. La indicación de analepsis va asociada a otras funciones que propician su interpretación: funciones *connotativas* y función *causal*, en *American gangster*.

-Las retrospecciones internas son introducidas por funciones *deícticas* y también se apoyan en funciones *connotativas* y, en el caso de *El fuera de la ley*, en funciones de *subrayado*.

-En *Lejos de la tierra quemada* una serie de retrospecciones internas, introducidas por función *deíctica* y concatenadas por función *connotativa*, introducen, como final de la serie, la analepsis externa.

La retrospección de *Hable con ella* ilustra la operatividad de nuestra clasificación:

-Sería una analepsis interna completiva porque colma la omisión anterior de la asistencia del personaje al cine. Como actualiza la historia de una película ajena al relato, habría que considerarla heterodiegética. Sin embargo se relaciona en paralelismo connotativo con la secuencia crónica, por lo que influye en la interpretación de la metáfora final que connota la culminación de la acción diegética.

-La simplicidad de nuestra clasificación la designa como externa y la agrupa con aquellas que son introducidas por funciones *indicativas*.

Nuestra clasificación queda avalada por la correspondencia paralela entre los dos tipos de función que introducen las retrospecciones y las dos categorías encontradas (*deixis* / analepsis interna; *indicación* / analepsis externa). En cualquier caso, la clasificación de Genette (1989 a) es necesaria en un análisis narrativo.

-No se han hallado en la muestra retrospecciones mixtas, que, por otra parte, serían perfectamente integradas en nuestro modelo, con dos posibilidades: (i) el comienzo de la retrospección podría haber sido actualizado con anterioridad en el

discurso (analepsis interna); y (ii) la retrospección podría comenzar como analepsis externa y enlazar con la presentación de acciones iteradas.

-Prolepsis

-*Easy rider*. Una función *indicativa*, basada en la inferencia del espectador y anclada por la reiteración final, señala el carácter de prolepsis del inserto diegético desplazado.

-Otros dos segmentos integran enunciados que anticipan la historia:

-*Seda*. El inserto diegético desplazado de los ojos femeninos orientales es una anticipación de la escena en que el protagonista conoce a la mujer japonesa. Pero, aunque hay iteración del plano en la escena posterior, la escasa información que presenta y su descontextualización de un acontecimiento concreto hacen difícil su recuerdo por el espectador en la confirmación como prolepsis. La intención del autor es mantener y acrecentar la expectación suscitada al inicio del filme.

-*Los olvidados*. Durante la secuencia onírica, la disputa por la carne crea una prolepsis metafórica (función *connotativa*) sobre la relación posterior de los personajes. El devenir del relato confirma el presagio, pero no el carácter de anticipación de la escena, pues el sentido abstracto connotado se constata a través de la presentación concreta de los acontecimientos.

Son estos, pocos datos para aventurar conclusiones sobre la prolepsis fílmica, pero sabemos que en el cine es esencial la actualización concreta y en tiempo presente del acontecimiento, por lo que podemos suponer que, en primer lugar, su interpretación requiere una actitud deductiva del espectador, y después, su confirmación necesita la reiteración reconocible de la presentación del acontecimiento anticipado.

-Ralentización:

La ralentización se consigue por el cambio en la velocidad de transmisión de la imagen y produce una dilatación del discurso con valor expresivo. Como expusimos al estudiar la incidencia del s-código de la velocidad, el efecto de ralentización sirve a:

-La función *indicativa* de secuencia onírica, en *Los olvidados*.

-Funciones de *subrayado* en *Camino a la perdición* y *Fahrenheit 451*.

E/ Espacio del discurso.

-Fuera de campo

Seleccionamos y estudiamos, en un apartado anterior, las funciones que actualizan el fuera de campo que tiene implicaciones directas en la significación del relato. Fijémonos ahora en la clase de implicaciones de los fuera de campo seleccionados.

-Generan expectación: el espectador se pregunta qué ocurre tras los límites del campo: la primera y última funciones de *Azul oscuro casi negro* y *Ninotchka*.

-Intervienen en la construcción del sentido global de la configuración:

-*Azul oscuro casi negro*: evidencia la separación connotada por el muro.

-*Fahrenheit 451*: la voz off del Capitán se erige en tribuna ideológica del poder dominante.

-*M, el vampiro de Düsseldorf*: presentación del asesino que implica función de género y espera de la madre que oye pasos en la escalera (*auricularización*).

-Contribuyen a la continuidad de la acción:

-*Con la muerte en los talones*: el primer aviso a Kapland suena mientras Thornhill sigue explicándose y los sicarios llegan a la antesala, antes de que se produzca la confusión de estos.

-*Tierra y libertad*: la función de fuera de campo señala que hay alguien más en la estancia donde David vela a Blanca, antes de que este se acerque a recibir de la Madre el pañuelo de la compañera caída.

-Enfoque selectivo

Los efectos de enfoque forman parte del s-código de la profundidad. En la muestra este procedimiento aparece en dos filmes:

-*Camino a la perdición*, como elemento recurrente en la producción significativa del filme, en funciones de *anclaje*, *cohesión*, *fisonómica*, *ocularización* y *representación*.

-*Lejos de la tierra quemada*, en una singular función de *valorización* de un personaje mientras se mantiene en campo, aunque desenfocado, a otro también implicado en el sentido final de la historia.

F/ Diálogos

-Diálogos

Los diálogos fílmicos son recreaciones de la interacción comunicativa humana a través del lenguaje verbal oral. En los análisis de los distintos segmentos donde aparecen, los hemos tratado como representaciones de actos de habla en los que influyen la situación, las relaciones proxémicas y la gestualidad de los interlocutores. A lo largo de este capítulo de valoración de datos ya nos hemos referido a los diálogos al hablar de los códigos concurrentes, de los tipos funcionales implicados y del tipo sintagmático de la escena, donde suelen darse. Buscamos ahora nuevas aportaciones del análisis.

Encontramos verdaderos diálogos en 13 filmes de la muestra:

-Todos ellos aportan datos al relato a través de funciones de *información*.

-Salvo en dos casos (*El nombre de la rosa* y *Lejos de la tierra quemada*), llevan asociadas funciones *indicativas* de los efectos causados en los personajes que intervienen, de sus intenciones o de las relaciones entre ellos.

Lyons (1980) estudia los conocimientos que deben tener los participantes en la interacción lingüística. Uno de estos saberes comunicativos se refiere al dominio social al que pertenece la situación. Relacionados con los dominios están los recintos, como lugares típicos donde se dan ciertas situaciones sociales. Podemos señalar los recintos y lugares donde ocurren los diálogos analizados y comprobar cómo influyen en la significación:

-*American gangster*: el salón de la casa de Frank, el hogar que enseña a su nueva novia y donde cuenta orgulloso aspectos de su vida y personalidad, pero calla otros.

-*Azul oscuro casi negro*: inmediaciones del edificio donde los personajes habitan la portería, y donde un muro los separa de forma física y figurada.

-*Camino a la perdición*: distintos recintos para distintos diálogos: junto al féretro, en un diálogo de miradas; el despacho ocupado por Connor; el jardín de la casa de los Rooney, de donde echan a Finn a pesar de sus amenazas; y el almacén clandestino, lleno de toneles con bebidas ilegales, donde tiene lugar la reunión que termina en asesinato.

-*Cómo ser John Malkovich*: teatro de títeres para un diálogo inventado que representa el sentir del personaje titiritero.

-*Con la muerte en los talones*: salida del trabajo y dictado a la secretaria; taxi; y reunión informal de negocios en un bar de lujo.

-*El nombre de la rosa*: la abadía, tema del diálogo, con sus edificios imponentes y la “presencia del maligno”, causa de desasosiego en el joven Adso y de interés científico en Guillermo.

-*El secreto de sus ojos*: diálogos apresurados en el estadio, entre la multitud y en plena persecución del sospechoso.

-*Johnny cogió su fusil*: intimidad amorosa en la escena recordada; y situación hospitalaria donde la graduación del Militar mayor impone la dirección del diálogo.

-*Lejos de la tierra quemada*: hospital donde el médico informa de la situación clínica de Santiago ante la mirada sobrecogida de Mariana.

-*Los girasoles ciegos*: despacho del Padre Rector de un seminario conciliar, propicio para la confesión connotada.

-*Los olvidados*: diálogo soñado por Pedro, en el mismo hogar de su familia, pero en otra dimensión, no temporal, porque representa la relación deseada con su Madre.

-*M, el vampiro de Düsseldorf*: la calle donde el Asesino engaña a Elsie; y las escaleras del edificio de vecindad, donde la Madre sale, debido a su angustia, a preguntar por su hija.

-*Misterioso asesinato en Manhattan*: la calle, junto al portal del edificio, donde se puede producir un encuentro casual entre vecinos aunque no tengan mucha relación. Este es el caso, pero el señor House actúa con más confianza de la debida.

-Monólogos:

No seleccionamos ningún segmento bajo este criterio, pero en la muestra analizada hallamos tres segmentos que pueden considerarse contenedores de monólogos:

-*Camino a la perdición*: discurso del Señor Rooney que sirve para informar de su estatus de anfitrión, fijar la identificación de Connor como su hijo y completar la remisión al género *gangster*.

-*Fahrenheit 451*: voz ideológica connotada del discurso del Capitán.

-*Hable con ella*: narración de la película muda.

-Voz interior:

-*Johnny cogió su fusil*: la aparición de la voz interior va precedida de una configuración expectante y su asociación al personaje se señala por una función *indicativa* que integra funciones de *lectoproxémica* y de *valorización* con la voz masculina que articula el discurso del despertar.

G/ Enunciados fílmicos *convencionalizados*.

-Mirada

La mirada de un personaje es una acción recurrente en los textos fílmicos, presentada por un sencillo y reconocible gesto cinésico. Al estudiar la función de ocularización hemos comprobado la importancia de la mirada y su asociación con el objeto observado. Esa combinación de mirada y objeto observado (ocularización interna secundaria) es interpretada de forma automática por el espectador porque forma parte de su competencia lectora adquirida. Hasta tal punto esto es así, que el espectador espera, tras la presentación de un personaje que mira, la actualización del objeto de su atención. De esta forma, la función parece una determinación inversa a la forma descrita, es decir, no sería lo observado el determinante de la mirada, sino esta la que presupondría la necesaria existencia de aquello.

Pero a la mirada no siempre le sigue el objeto de atención. En *Seda*, fuera del segmento textual analizado, Hervé sale de la cabaña que le han asignado y mira al exterior, pero ese espacio no es presentado, lo que acrecienta la atmósfera de misterio que rodea su estancia en el poblado japonés. También hay que tener en cuenta que la mirada puede asociarse con el encuadre anterior y constituir así una función de ocularización secundaria de orden inverso.

Además de lo dicho en el apartado de la ocularización, con respecto a la mirada, podemos resaltar dos aspectos:

- La mirada evidencia el fuera de campo, anuncia la existencia de un espacio fuera de los límites del cuadro que, en los casos de ocularización secundaria directa, se presentará en el encuadre siguiente.

- La combinación de montaje de la ocularización secundaria posee un grado de convención tal, que no es necesaria la coherencia entre el punto de vista evidenciado por la mirada y la perspectiva en que se presenta el objeto observado, como demuestra el análisis del segmento seleccionado por el presente criterio: *Traidor en el infierno*.

- Ensoñaciones

El cine puede mostrar los sueños y los procesos imaginarios de los personajes, interrumpiendo la secuencia crónica para representarlos como acontecimientos que suceden en otra dimensión, no temporal, de la historia.

Las ensoñaciones seleccionadas para el análisis muestran gran similitud en su configuración:

- Los límites de la ensoñación, la introducción y la vuelta a la realidad, quedan nítidamente señalados:

 - El gran Lebowski*: funciones de *connotación* y *cohesión* introducen la secuencia onírica y una función *indicativa* de varios elementos significantes señala la vuelta a la realidad.

 - Los olvidados*: sendas funciones *indicativas* señalan los límites del sueño.

- Las funciones *connotativas* tienen gran valor en la configuración, porque introducen el sueño, en el primer filme, y construyen los sentidos soñados, en el segundo.

- En ambos segmentos se articula función de *ocularización* del personaje que sueña.

- Secuencias crónicas y oníricas contrastan por el alto grado de *irrealidad* de las segundas. Los acontecimientos soñados no son posibles en el mundo recreado de la historia.

No es necesario que la ensoñación fílmica presente unos límites bien definidos ni que la secuencia onírica contraste con la crónica por su nivel de realismo. Por ejemplo, en *Alta fidelidad* (2000) de Stephen Frears, Rob, el protagonista, se encuentra con el chico por el que le ha dejado su novia y se abalanza sobre él. Inmediatamente, el discurso vuelve al comienzo del encuentro, para indicar que la acción violenta pertenece a la imaginación del personaje de Rob. En *Slumdog millionaire* hay una escena similar cuando Jamal reencuentra a su Hermano Salim. En estos casos no hay introducción al sueño ni contraste en el nivel de realismo, la secuencia onírica se confunde con la

crónica hasta que la iteración del momento anterior señala el carácter imaginado de la acción.

-Cambios fisonómicos

Los dos cambios fisonómicos analizados evidencian el paso del tiempo. Pero la complejidad de configuración de cada uno de ellos es muy distinta:

-*Slumdog millionaire*: el cambio fisonómico es total porque los intérpretes son distintos. Tres funciones fílmicas están implicadas para asegurar la intelección: una nueva función *fisonómica* y funciones de *cohesión* e *indicación*.

-*Johnny cogió su fusil*: el personaje del general Tillery aparece envejecido por encanecimiento de sus cabellos. Una sencilla función *indicativa*, entre la imagen de personaje y la representacional que muestra el color blanquecino del pelo, señala el cambio apoyándose en la experiencia del espectador sobre el envejecimiento de las personas.

H/ Finales.

Los finales analizados tienen en común la articulación de las siguientes funciones fílmicas (aparte de la representación):

-*Coloración*: la música aporta, en cada caso, la expresividad que conviene al sentido final del filme: optimismo en *Camino a la perdición*, hondura en *Lejos de la tierra quemada*.

-Funciones *connotativas*:

-*Camino a la perdición*: una epanadiplosis estructura y limita el discurso retrospectivo anunciado en el comienzo del film, y señala su conclusión; el símbolo del abandono del coche potencia el sentido del cambio vital de Michel.

-*Lejos de la tierra quemada*: la connotación participa directamente en la construcción del sentido complejo de este final: dolor, culpabilidad, redención y discurrir necesario de los acontecimientos.

-*Deixis*: en los dos finales se actualizan momentos anteriores, presentados en el discurso: vuelta al inicio en *Camino a la perdición* y retrospección concatenada en *Lejos de la tierra quemada*. El primer filme cuenta con otra función *deíctica* que remite a la trama de la relación paternofilial de los personajes para concluirla. Estas funciones conectan la configuración actual con las tramas desarrolladas en el relato y así explicitar su final.

-*Información*: el lenguaje verbal aporta datos necesarios para la conclusión de los textos fílmicos: el fin de la relación con las armas de Michel y su crecimiento en la granja; la recuperación de Santiago anunciada por el médico.

-*Puntuación*: música y s-código de las transiciones (fundidos) concluyen el relato en ambos casos.

Podemos comprobar la existencia de funciones *deícticas* en los finales, a partir de otros dos segmentos analizados, aunque estos no se corresponden con la conclusión de los filmes. Son:

-*Easy rider*: el final confirmará la prolepsis actualizada en la escena, por tanto, remitirá a ella y establecerá la conexión con las citas sobre la muerte leídas por Wyatt.

-*Tierra y libertad*: el segmento analizado finaliza la historia recordada de David en la Guerra Civil Española y enlaza con su entierro en la actualidad del relato. Los tres entierros del filme quedan así conectados. Por otra parte, el objeto significativo del pañuelo contenedor de tierra alcanza su nivel simbólico definitivo cuando la Nieta echa el contenido en la tumba y alza el puño con el continente, porque se establece una cadena de funciones *deícticas* entre las secuencias, que va desde el final hasta el entierro de Blanca, y de este al comienzo del texto.

5. CONCLUSIONES

5.1. Contraste de hipótesis.

i) En el texto fílmico, la imagen técnica –icónica y acústica– sustenta distintos sistemas expresivos y códigos. Estos códigos aportan su significación respectiva, pero también se combinan entre sí para producir actos narrativos, es decir, nuevos efectos de sentido que construyen el relato. Hemos denominado a esa combinación función fílmica, y la hemos caracterizado como la relación significante que tiene como fúntivos los elementos sgnicos de los códigos concurrentes, y cuyo sentido es siempre un efecto determinado en el proceso textual del relato. Hemos categorizado veinticuatro tipos de efectos narrativos y constituido así una tipología de funciones fílmicas que no es definitiva, pues la propia investigación ha determinado cambios. De cualquier manera, las funciones fílmicas constituyen la configuración audiovisual, multisustancial y multicódica del enunciado fílmico, que se caracteriza por ser narración.

ii) Las funciones fílmicas no son combinaciones discretas y cerradas ni se disponen en sucesión lineal. Por el contrario, se entretajan en una red de relaciones que crea una configuración compleja capaz de articular diversos sentidos simultáneos.

Una función puede vehicular más de un efecto; convertirse en fúntivo de otra función; prolongarse durante una escena mientras sus fúntivos se relacionan con otras semias para crear nuevos efectos; estructurar una construcción retórica o soportar sentidos connotados. Distintas funciones pueden compartir fúntivos; pueden relacionarse entre sí en presencia o conectando momentos diferentes del discurso; la institución de varias funciones puede depender de su relación co-presente y mutua, sin que pueda establecerse qué función se constituye primero. En definitiva, cualquier relación es posible porque no existen normas sintácticas que determinen la producción ni la disposición sintagmática de las funciones fílmicas.

Por otra parte, el estudio de la relación entre el tiempo y el número de funciones, en los segmentos analizados, demuestra la potencialidad combinatoria y de concurrencia de los códigos en los filmes. La potencialidad combinatoria y la libertad de relación de las funciones fílmicas producen un crisol de sentidos simultáneos que convergen en la realización de los enunciados del relato, donde la estructura narrativa asigna, a esos múltiples sentidos, un orden jerárquico y un nivel de operatividad en el texto fílmico.

iii) Todos los análisis ponen de manifiesto unas intenciones narrativas concretas y unas estrategias creativas para cumplirlas que determinan la configuración significativa. La ausencia de un código fílmico que establezca correspondencias entre significantes y significados y prescriba relaciones sintagmáticas, hace necesaria una producción semiósica singular pero, a la vez, pertinente al desarrollo textual y adaptada a la competencia lectora del espectador.

La ausencia de sistema previo confiere al autor libertad para combinar códigos en las funciones fílmicas y trascender o desviarse de la significación de los mismos, para crear nuevos sentidos y efectos en el filme. La diversidad de configuración que muestran la mayoría de los tipos funcionales, el uso simbólico de la imagen del espacio

y la operatividad de la ostensión fílmica, encontrados en el análisis, son pruebas de esa libertad semiótica.

Pero la libertad creativa queda, en cierta forma, constreñida por la intención comunicativa del texto fílmico, por la necesaria comprensión del espectador. Por un lado, el autor intenta producir combinaciones comprensibles: la imagen y el sonido representacionales, que son básicos en el filme, tienen asegurada su interpretación por los códigos de reconocimiento de la percepción; la convención previa de sistemas como el lenguaje verbal o la cinésica puede guiar la intelección de las funciones fílmicas; y el propio proceso discursivo cuenta con mecanismos, como la función de anclaje (corroboración) para garantizar la univocidad de sentido. Y por otro lado, el texto fílmico provoca una interpretación activa del espectador: el estudio de las implicaciones pragmáticas en los segmentos analizados revela que la configuración puede requerir del espectador la realización de conjeturas e inferencias, así como activar sus conocimientos previos sobre el texto y sobre el mundo y la cultura, entre los que se encuentra una competencia fílmica adquirida.

Las limitaciones del medio y la necesidad de comunicabilidad demandan la creatividad del autor en la producción textual, y en esta poética semiótica reside, en gran medida, la cualidad estética y artística del filme.

iv) El texto fílmico solo muestra objetos visibles y audibles en presente y no cuenta con un sistema conjuntivo que establezca relaciones temporales, causales o de otro tipo entre los enunciados audiovisuales.

La presentación fílmica actualiza los acontecimientos de la historia, realizados o sufridos por sujetos en escenarios recreados, a través de funciones indicativas, de información, representación, ocularización o situacionales. Otras funciones fílmicas señalan aspectos del discurso: la elipsis evidencia la omisión de porciones textuales; la función fisonómica contribuye a crear el sistema significante de los personajes; el fuera de campo amplía el espacio discursivo más allá de los límites del cuadro visible; funciones indicativas introducen o marcan el discurso de la retrospección, de la introspección o de los sueños; la función de narración introduce la instancia enunciativa y focalizadora del narrador; y funciones como lectoproxémica y valorización establecen relaciones entre el discurso y el espectador. Por último, el film cuenta con funciones que aseguran y guían su progresión textual: cohesión y puntuación.

Así pues, la significación fílmica incluye tanto la historia, como el discurso y la progresión textual: la configuración significativa debe vehicular el relato en todos sus aspectos, porque el relato en conjunto, la historia contada por el discurso audiovisual, es el plano del contenido del film como hipercódigo, su sistema semántico.

v) En este trabajo hemos aceptado cierta convención cultural fílmica dentro de los postulados de la investigación. Los sonidos convencionalizados por su recurrencia en los filmes, constituyen una de las posibles semillas participantes en la configuración; y uno de nuestros criterios de selección ha sido la existencia de enunciados típicos o frecuentes en el cine, tales como la mirada de un personaje, sus ensoñaciones y sus cambios fisonómicos.

Es evidente que la competencia comunicativa se acrecienta con la experiencia en las realizaciones comunicativas de un medio de expresión. Entre los conocimientos pragmáticos de autor y espectador se encuentra esta competencia, que en el cine, un medio carente de código semiológico subyacente, debe fundamentarse en la producción y recepción de procedimientos recurrentes.

A pesar de todo, es posible que el contraste de la hipótesis sobre la convención de ciertas configuraciones significantes necesite una investigación diacrónica, específica y empírica. (Por ejemplo, sobre la convención de la imagen de una bolsa de dinero, como apuntamos en el análisis del segmento textual de *Seda*). No obstante, en nuestro análisis, hemos hallado procedimientos discursivos similares con idénticos efectos de sentido en distintos textos fílmicos, lo que corrobora la idoneidad de nuestros postulados y demuestra la convención adquirida a lo largo de la historia del cine por estos procedimientos. Algunos de estos hallazgos son: el sentido conclusivo de los fundidos a negro y de enlace de los encadenados; la coloración musical de acontecimientos épicos o siniestros; la asociación automática de la mirada y el objeto observado que se cumple incluso cuando no existe coherencia en la perspectiva de los puntos de vista; la asimilación convencional de simultaneidad en la alternancia de escenas; o la interpretación de un sentido conjunto que obvia las elipsis de la secuencia por episodios de la sintagmática de Metz (2002 a).

vi) Los códigos cinematográficos de la disposición y transmisión de las imágenes no asocian significados concretos y apriorísticos a sus procedimientos significantes.

Cada uno de estos códigos implica un aspecto de la disposición o la transmisión de la imagen técnica, pero sus realizaciones significantes adquieren sentido dentro de la función fílmica de la que forman parte. Por ejemplo, la angulación evidencia una posición del punto de vista, pero los picados y contrapicados se convierten en marcas de subjetividad en las ocularizaciones de varios segmentos analizados; un encuadre nadir señala que el personaje de Craig mueve los hilos en una función indicativa de *Cómo ser John Malkovich*; o el encuadre cenital de *Azul oscuro casi negro* se convierte en elemento alotópico que activa la función connotativa.

En la función fílmica, los significantes de la transmisión participan en la construcción de un efecto narrativo determinado. El análisis ha descubierto la presencia de diez códigos cinematográficos distintos en casi doscientas funciones fílmicas. Todos esos códigos participan en, al menos, tres tipos funcionales diferentes.

Aunque algunos procedimientos significantes llevan asociados, por convención cultural adquirida, sentidos concretos, como en el caso de los fundidos, ello no es obstáculo para que la creatividad del autor los relacione en funciones fílmicas con efectos totalmente distintos. Así, un fundido podría convertirse en señal de subjetividad de un personaje que se desvanece.

Por tanto, los códigos cinematográficos son sistemas estructurados de señales que mantienen relaciones de contraste y diferenciación, y que se cargan de sentido en virtud de un código eventual: son s-códigos (Eco, 1988 b).

5.2. Conclusiones generales.

La capacidad discursiva del cine se basa en la imagen técnica que reproduce las sustancias expresivas y los códigos que estas sustentan. La maleabilidad de la imagen técnica permite la combinación de códigos que da lugar a la configuración discursiva del texto fílmico. De forma concreta, los códigos concurrentes se combinan entre sí en la función fílmica, que se define como una relación de dependencia mutua entre fílmicos con un efecto o sentido concreto en la narración.

-Sustancias expresivas:

En consecuencia, el análisis de la configuración fílmica parte de las sustancias expresivas en que se realizan los significantes de los distintos códigos:

-La imagen muestra cierta prevalencia sobre las sustancias sonoras, por dos razones: (i) es la sustancia que más códigos sustenta, y (ii) está presente en todas las unidades de descripción, en todos los planos analizados, porque incluso un encuadre en negro es imagen. Las causas de esta prevalencia, que por otro lado es solo formal, discursiva, pueden estar el carácter espacial de la imagen y en la pregnancia de las formas visuales, frente al desarrollo temporal y la determinación de la fuente de los sonidos.

-La voz es el vehículo del lenguaje verbal oral, uno de los códigos con más relevancia en la muestra analizada, pero también sustenta códigos que identifican a los personajes y al narrador. La voz, como cualquier sonido, cuenta con la cualidad del timbre que la individualiza y ofrece información sobre el género, la edad o la procedencia del hablante. Además, la voz realiza señales no intencionales que, en el texto fílmico, aparecen semiotizadas y constituyen el código débil de los reflejos vocales.

-En ningún momento de los segmentos analizados, el sonido musical es un mero acompañamiento estético. Por el contrario, la música se muestra altamente operativa en el discurso, por su forma, su contenido, que como sabemos es la expresión abstracta de emociones, y como música codificada, aunque en este último caso, con mínima presencia.

-En cuanto a la sustancia expresiva de los sonidos, debemos destacar su potencialidad semiótica más allá de sustentar el sonido representacional que recrea el ambiente sonoro del escenario de la acción. En los segmentos analizados, necesitan de esta sustancia algunas funciones de auricularización, cohesión o fuera de campo; los sonidos convencionalizados crean expectación o son marcas de secuencia onírica; códigos de señales acústicas establecen relaciones temporales o forman parte de la voz interior de un personaje. Por otro lado, hay que destacar el posible hallazgo de sonidos extradiegéticos. Los sonidos están íntimamente ligados a su fuente, la interpretación del espectador intenta justificar su procedencia, ya sea como sonido interno, onírico o fuera de campo, pero el sonido no identificado que introduce el flash rememorativo de *American gangster* parece carente de justificación y apunta a cierta convención que anuncia algún tipo de introspección. En este aspecto es similar a la propulsión hiperbólica del puñetazo de *El gran Lebowski*.

-Códigos:

Cualquier sistema de expresión, de señales o código semiológico, preexistente o creado en el proceso textual, que se transmita por los canales visual o sonoro puede ser reproducido por la imagen técnica. Llamamos códigos fílmicos a los concurrentes en el filme. Sin embargo, el análisis ha demostrado que, de forma general y con la importante excepción del lenguaje verbal, los códigos débiles tienen más presencia en la configuración fílmica que los códigos estructurados. En el capítulo anterior elaboramos una lista con los códigos más relevantes en la muestra (cf. 4.2.2.). Dicha lista solo refleja datos referentes a un puñado de segmentos fílmicos determinados, pero provoca que nuestra atención se centre sobre los códigos que nombra, sobre las razones de su relevancia y sobre su repercusión en el texto fílmico:

-Los códigos de reconocimiento de la percepción, activados por el espectador bajo la conciencia de participar en un proceso comunicativo textual, son básicos en la construcción del filme, por su incidencia en la representación y porque a partir de la imagen representacional (y en menor medida, de los sonidos) se crean la mayoría de los sistemas significantes de los elementos de la historia en el proceso textual: los sujetos actuantes y las acciones, los espacios y los objetos contextualizados. Entre estos sistemas creados destaca la imagen de personaje (IP), por su relevancia general y por su presencia en un gran número de tipos funcionales.

-El lenguaje verbal participa en veintidós tipos funcionales y es necesario en tres de ellos. (Recordemos que la forma oral es nueve veces más relevante que la forma escrita). El carácter de código estructurado, complejo y creativo de las lenguas permite gran capacidad referencial y economía comunicativa, lo que se manifiesta, dentro del texto fílmico, en la eficiencia del lenguaje verbal en la significación. Por ejemplo: sólo las funciones situacionales analizadas que integran lenguaje verbal sitúan la acción tanto en el espacio como en el tiempo. Pero el análisis no ha detectado, en la significación, una dependencia generalizada del lenguaje verbal, sino una capacidad de interrelación al mismo nivel con otros códigos para articular las distintas funciones fílmicas, como se manifiesta en la representación de los diálogos. Bien es verdad, que en diversas funciones, la misión del lenguaje verbal es fijar el sentido, como sucede en funciones de representación con el discurso oral del narrador, en algunas indicativas o en la mitad de las funciones de anclaje (corroboración), en las que actúa como elemento confirmador. No obstante, más que una dependencia discursiva, estos ejemplos muestran el uso creativo del lenguaje verbal y su operatividad en el filme.

-En las funciones de coloración, los valores expresivos de la música aportan una emoción consonante con el acontecimiento a la configuración fílmica. Este tipo de función es exclusivo de la música y merece un estudio específico que dé cuenta de las razones del acoplamiento con la acción y de sus implicaciones convencionales. Por otro lado, la forma musical se ha revelado como un elemento eficiente y versátil en todos los niveles del filme. Baste como ejemplo la siguiente enumeración, no exhaustiva, de efectos hallados en la muestra y provocados por el discurso musical, por el surgimiento, la presencia, el desarrollo en variación o la suspensión de la música: ambientación de época, identificación de la procedencia de actuantes, subrayado de la acción, participación en la continuidad textual, generación de expectativas, conexión anafórica de momentos discursivos, contribución en funciones indicativas y remisión a géneros cinematográficos.

-De los s-códigos cinematográficos nos ocupamos en el apartado anterior, así que nos falta hablar de los códigos culturales y de la cinésica, a los que podemos unir la proxémica, aunque no sea uno de los códigos más relevantes. Todos ellos son códigos sociales interiorizados por el aprendizaje cultural. Aparecen en el filme, donde se recrean situaciones y acontecimientos basados en la lógica de las acciones humanas, como parte de la representación y como instrumento de interpretación.

-Función fílmica:

En el enunciado, la relación de los códigos concurrentes (códigos fílmicos) se concreta en la función fílmica. Esta transmite un sentido concreto que consideramos efecto narrativo porque opera en alguno de los niveles de la narración audiovisual: la historia, el discurso o la progresión textual.

La cantidad, tipo de efecto, distribución y composición de las funciones fílmicas se debe a las características narrativas y textuales de los segmentos fílmicos, así como a la intención y creatividad del autor. Del análisis y estudio de las funciones fílmicas de la muestra extraemos y recopilamos las siguientes consideraciones de interés:

-La función de representación es inherente al texto fílmico. Aparece en todos los segmentos analizados y, lo que es más importante, sus características son consonantes con la esencia representacional, escénica y dramática del medio.

-La representación es el vehículo esencial de los acontecimientos de la historia, pero la denotación narrativa necesita el complemento de otras funciones: la función de información aporta datos esenciales a las tramas; la función indicativa puede señalar estados mentales o, a nivel del discurso, introducir segmentos de distinta temporalidad; la función causal activa la inferencia de relaciones entre los acontecimientos; la función fisonómica contribuye a crear el sistema significante de los personajes de la historia; la función situacional ubica la acción; o la elipsis evidencia lapsos temporales en el relato.

-La connotación fílmica produce efectos estéticos que se multiplican por la plasticidad y carácter multicódico del medio. Así mismo, contribuye a la significación narrativa porque aporta sentidos a la historia y crea efectos que desvelan la disposición discursiva.

-La función deíctica, que tras el estudio de los datos hemos propuesto denominar conexión anafórica, trae a la memoria del espectador elementos de la historia ya actualizados y, por ello, contribuye a la coherencia textual. Hemos constatado su presencia en los cuatro finales a los que el análisis ha podido llegar. Son estos, pocos casos para extraer conclusiones, pero sí suficientes, teniendo en cuenta las características de esta función, para lanzar la hipótesis de su presencia necesaria en la conclusión de los filmes.

-El estudio de las funciones ha revelado la existencia de efectos específicos del medio fílmico y, por extensión, del audiovisual. Son:

-Ocularización. Quizás uno de los mayores logros de este estudio sea poner en evidencia los valores de esta función: actualiza la acción, a nivel de la historia; estructura el discurso porque señala un punto de

vista, centra la atención sobre el objeto observado; puede constituir marca de focalización interna; y cohesiona el texto, en los casos en que interviene la combinación de montaje.

-Lectoproxémica. No conocemos otro medio expresivo y artístico que pueda variar la distancia de interpretación de su discurso con respecto al espectador modelo. Por supuesto, no se trata de una magnitud física, sino simbólica, y su valor en la significación depende del contexto fílmico.

-Subrayado. Connotación especial que nace de las posibilidades del medio: la combinación de códigos y la amplificación física del objeto.

-Valorización. Se basa en la posibilidad del discurso fílmico de variar el centro de atención sin cambiar el punto de vista. Activa una ocularización espectral que puede tener efectos en la expectación, en la creación de suspense y en la focalización.

-La clasificación de los tipos funcionales según el modelo de dependencias de Hjelmslev (interdependencias, determinaciones y constelaciones) no constituye un sistema sintáctico, pero ha servido para definir y contrastar la pertinencia de las funciones fílmicas, y para estudiar los modelos de distribución por clases de los segmentos analizados. Según esa distribución, encontramos, básicamente, dos formas de la configuración: (i) aquellos textos con predominio de las interdependencias que basan la significación en la presentación escénica y dramatizada (showing); y (ii) textos con un alto porcentaje de determinaciones que incluyen el discurso verbal de un narrador (telling). El discurso explicativo del narrador mediatiza la configuración, pues el lenguaje verbal ancla el sentido de las funciones fílmicas. Pero este hecho, que parece contrario al carácter representacional del cine, no menoscaba su calidad artística porque el narrador aporta otros aspectos emotivos, evaluativos o abstractos, y su interrelación con otras sustancias expresivas y otros códigos produce efectos estéticos.

-También podemos clasificar las funciones fílmicas por su complejidad:

-Sígnicas: relación significante / significado de un código concreto que se une en constelación a la configuración. Ejemplo: función de información.

-Primarias: relación de cualquier clase entre varios códigos. Ejemplo: la representación de un diálogo.

-Complejas: función con funtivos que son funciones primarias. Ejemplo: función causal.

Consideramos la función fílmica como la unidad sintagmática en que se concreta la configuración multisustancial y multicódica del discurso fílmico. Como relación sintagmática genera un sentido a partir de (pero que se impone a) los significados concurrentes. Ese sentido, que aquí hemos identificado como efecto en la narración, ha servido para distinguir distintos tipos de función. Pero hemos comprobado que una misma interrelación de códigos puede vehicular más de un sentido y, que en ocasiones, la variedad de sentidos depende de las distintas clases de dependencia que se establecen entre los mismos componentes.

Como preveíamos en la descripción del modelo de análisis, la denominación de la función fílmica por el efecto que transmite puede ser operativa en el estudio y válida en referencias concretas, pero su caracterización epistemológica debe desligarse de los efectos posibles (que darían lugar a una taxonomía independiente) y centrarse en las posibilidades de interrelación y de complejidad combinatoria que tiene como función sintagmática.

-Selección textual:

Hemos estudiado la función fílmica en relación con los criterios de selección de segmentos textuales para el análisis. Esta selección no ha producido muestras representativas de tipos de enunciados fílmicos, pero nos ha servido para descubrir ciertas regularidades de configuración que, al menos, podemos considerar tendencias plausibles. Relacionamos a continuación aquellas que no hemos tenido en cuenta en conclusiones anteriores:

-Los inicios textuales, por ser la introducción al universo diegético, suelen contener funciones calificativas, fisonómicas, de información y situacionales. Por otra parte, la función de coloración es común a todos los segmentos iniciales analizados, lo que puede ser debido a la intención poética que el autor quiere manifestar desde el inicio del filme.

-La interrupción de la temporalidad discursiva y la relación del discurso interrumpido con la secuencia anacrónica deben ser puestas en evidencia. En nuestro análisis, funciones indicativas y deícticas (conexiones anafóricas) con iteración de acciones, que podríamos calificar de explícitas, introducen acontecimientos anacrónicos y ensoñaciones, o señalan la vuelta al presente del discurso. Sabemos que, sobre todo en filmes modernos, las marcas pueden ser difusas y las relaciones temporales del discurso tienen que ser establecidas por la interpretación activa del espectador. Pero, en esos casos, las inferencias que reconstruyen el orden temporal siempre son activadas por el propio texto fílmico.

-Los diálogos son recreaciones de la interacción comunicativa humana, como tales, integran los elementos pragmáticos de los actos de habla y, en consecuencia, su significación puede ser analizada a partir de dichos elementos.

-Ausencia de sistema:

El cine no tiene un sistema semiótico previo. Son pruebas de la a-sistematicidad, pero también de la importancia de la creatividad en la producción semiótica del texto fílmico, las siguientes halladas en el estudio:

-La potencialidad ilimitada de combinación de códigos y las desviaciones del sistema referencial de los mismos que pueden producirse en la configuración.

-La cualidad de s-códigos de los códigos cinematográficos de la disposición y transmisión de la imagen técnica.

-La apropiación semiótica de señales humanas no intencionadas y de todo tipo de códigos débiles.

-El uso de elementos convencionalizados e interiorizados en la competencia fílmica del espectador, como sonidos, reglas de género y procedimientos de montaje.

-La producción de sistemas significantes en el propio proceso textual y la versatilidad de estos sistemas. Ejemplo: la voz de personaje (VP): fuente fuera de campo, voz interior, indicador onírico, analepsis sonora y narración diegética.

-La existencia de configuraciones dispares para tipos similares de enunciados (aunque hayamos buscado y señalado regularidades).

-La diversidad en las posibilidades de configuración de las funciones fílmicas, patente en la variedad de elementos significantes que las articulan, incluso en aquellas que prescriben una misión específica a cada funtivo (como la función causal o la de subrayado); así como en la libertad de la clase de relación que se establece entre los funtivos, pues tan solo la mitad de los tipos funcionales presentan exclusividad en la clase.

La ausencia de un sistema subyacente hace necesario que el texto fílmico despliegue recursos para asegurar la comprensión de los enunciados en el sentido unívoco que requiere el desarrollo del relato. Entre esos recursos están las relaciones de anclaje, entre códigos y funciones fílmicas, y la acumulación de marcas para señalar un aspecto concreto, por ejemplo en funciones indicativas. Sospechamos, tras el análisis de enunciados similares de textos fílmicos de diferentes épocas, que estos procedimientos son más evidentes cuanto más antiguo es el filme. En cualquier caso, la creatividad en la producción significativa debe encontrar fórmulas que aseguren la comprensión pero eviten la redundancia evidente.

A lo largo del proceso de análisis fuimos señalando regularidades que parecían desvelar la construcción del sistema de cada texto: estructuras discursivas recurrentes, como las presentaciones de los condenados de *Largo domingo de noviazgo* o el discurso emotivo del narrador de *El nombre de la rosa*; contextualización de las acciones y los existentes de la historia, por ejemplo, los bolos de *El gran Lebowski* o la imagen de personajes en los segmentos iniciales; reglas de género, en *Chicken run*; y uso reiterado de formas musicales, tipos semiológicos concretos o procedimientos de montaje, como ocurre en *Lejos de la tierra quemada* con la música, en *Con la muerte en los talones* y los códigos culturales, y en *Easy rider* y el montaje a base de flashes. Las reglas de género producen referencias transtextuales, y los procedimientos formales recurrentes conforman caracteres de estilo, por lo que debemos valorarlos como estilemas dentro del proceso textual. Por su parte, los elementos sistematizados de la historia y del discurso constituyen, a lo sumo, el sistema semántico del texto fílmico.

Dudamos que el proceso textual construya un sistema semiótico independiente de las estructuras narrativas, aunque este sistema sea único y ex profeso. Bien es verdad, que algunos de los procedimientos hallados forman paradigmas tanto en el plano del contenido como en el de la expresión: los temas musicales y la ostensión de libros de *Fahrenheit 451*, la apariencia cromática en *Johnny cogió su fusil*, los objetos-señales de *Traidor en el infierno* o los títeres de *Cómo ser John Malkovich*. Pero estos paradigmas son puntuales y lo común es la correspondencia libre y con un fin narrativo determinado entre significantes y significados. El enfoque selectivo en *Camino a la perdición* es un

buen ejemplo de esta libertad paradigmática: forma parte de cinco tipos funcionales distintos, es decir, su actualización tiene cinco efectos narrativos diferentes.

Así pues, el sistema único y específico que cada proceso textual fílmico crea en su desarrollo está motivado por el relato, por la historia y el discurso que la vehicula. La propia narratividad, esencia del texto y también intención del autor, promueve estrategias creativas conducentes a la producción de funciones fílmicas con efectos semánticos que construyen el relato a partir de la libre combinación de códigos posibles. El proceso textual que crea el sistema de cada filme se apoya en la estructura narrativa, el relato es su sistema semántico y la lógica de la sucesión narrativa su modelo discursivo.

6. DISCUSIÓN Y VALORACIÓN

Este trabajo de investigación se propuso como objetivos investigar la semiosis fílmica y crear un modelo para su análisis que tuviera en cuenta todas las dimensiones semióticas y que partiera de una perspectiva semiológica abierta y centrada en la producción creativa del texto fílmico. Podemos declarar estos objetivos satisfechos, porque el estudio ha conceptualizado la función fílmica como formante de la cadena sintagmática, ha creado un modelo para su análisis que descubre las estrategias poéticas y creativas en la producción de sentido narrativo, y ha puesto de manifiesto las implicaciones pragmáticas en la interpretación del filme.

La investigación parte de las sustancias expresivas reproducidas por la imagen técnica bajo la forma de los códigos que sustentan. Siguiendo a Metz (1973), llamamos códigos fílmicos a los concurrentes en el filme, ya sean comunes a otros sistemas de expresión, específicos o creados en el propio texto. Antes del análisis se han clasificado los códigos según las cuatro sustancias expresivas establecidas, diferenciando entre códigos débiles, cuya significación depende del ámbito cultural o de la situación comunicativa, y códigos semiológicos estructurados, que a su vez pueden ser clasificados según su complejidad, en base a la articulación de las señales, la finitud de significados y la posibilidad de sinonimias. A partir del cuadro de clasificación de sustancias expresivas y códigos, se ejemplificaron los modelos taxonómicos en segmentos textuales de diversos filmes para constatar la presencia del código y, de forma pre-analítica, su incidencia en la significación. Por último, el análisis y el estudio de la muestra revelan que los sistemas significantes creados en el texto fílmico vehiculan instancias narrativas: personajes, narradores, actantes, acciones y escenarios contextualizados.

La amplitud del objeto de estudio y su asistematicidad han determinado una metodología de estudio eminentemente deductiva. El análisis, quizás demasiado influenciado por las características del propio texto fílmico analizado, ha ido descubriendo los efectos narrativos y las funciones fílmicas que los vehiculan, tipos concretos de códigos culturales concurrentes, procedimientos determinados de la transmisión de las imágenes que inciden en la significación o sistemas significantes creados en el proceso textual.

Cada texto fílmico se presenta como una forma discursiva totalmente nueva. Por esto, un modelo de análisis en construcción puede caer en la incoherencia de describir de forma distinta los mismos tipos de elementos porque tengan distinta funcionalidad o configuración en textos diferentes. En nuestro estudio hemos detectado ciertos casos como esos que, si bien no han tenido una influencia significativa en el resultado de la investigación, se deben tener en cuenta para una delimitación definitiva de las categorías del análisis:

-En *Camino a la Perdición*, describimos como función indicativa la mirada de Michel tras el paso del automóvil hacia el garaje de su casa. En ese momento se produce un alejamiento del punto de vista que no se corresponde con el movimiento del auto porque la información espacial disponible lo niega. Se trata de un movimiento connotativo que sugiere el distanciamiento entre padre e hijo que más tarde el texto explicitará. Esta función connotativa mediatizó la descripción de la mirada, que debió ser catalogada como ocularización secundaria con encuadre anterior. En el segundo

segmento analizado de este filme, incluimos en la función de representación de Michel observando a su Padre el encuadre conativo del chico. Posteriormente se articula una ocularización secundaria continuada del chico que incide en el sentido de espiar al Padre. El encuadre conativo constituye ya una primera ocularización, tal como se ha descrito en otros segmentos analizados. En estos casos, los sentidos vehiculados por la mirada y el encuadre conativo no han variado por la catalogación de sus procedimientos significantes, pero es científicamente necesario que todo fenómeno responda a la unicidad categorial, y un análisis semiótico del texto fílmico debe tener el compromiso de categorizar de forma rigurosa y específica las combinaciones sintagmáticas que articulan los sentidos de la narración.

-En *M, el vampiro de Düsseldorf*, formulamos la ocularización de la madre hacia las colegialas en la escalera como una determinación de lo mirado (la acción de diálogo de las niñas) con respecto a los elementos que señalan la subjetividad de la mirada. Pero esos elementos de la subjetividad (angulación, voz fuera de campo de la mujer, miradas hacia el punto de vista de las niñas) son suficientes para establecer la ocularización primaria por constelación. Esta tautología descriptiva se debe en parte a la falta de delimitación clara entre la ocularización interna primaria y secundaria, pues en los textos los procedimientos discursivos que las articulan (mirada, montaje, marcas de subjetividad, encuadre conativo, etc.) aparecen combinados en muchas ocasiones.

-En *Largo domingo de noviazgo*, la representación del sobresalto de Bastoche por la presencia de ratas en su jergón se describió como la determinación que implicaba una relación de causalidad. A pesar de la inmediatez de la acciones ('bullir de ratas' y 'sobresalto') y la sencillez de la formulación, debimos analizar la configuración en dos funciones de representación y una función causal inferida entre ellas, pues una de las características fundamentales del análisis debe ser la exhaustividad.

-En *Hable con ella*, la entrada en el cine de Benigno se describe como función determinante de representación en la que el contexto fija el sentido, pero en realidad se actualiza su salida de cuadro junto al cartel anunciador de la película, y no su entrada efectiva en la sala de proyección. La escena está construida de manera tal que el espectador infiera el sentido y genere la expectación (no satisfecha por la presentación inmediata) de que asistirá a la proyección de la película anunciada. Este efecto producido por el texto provocó la inclusión del contexto en la función y, por consiguiente, su presuposición por el fútil que actualiza los movimientos del personaje. La configuración debió ser analizada en una representación de esos movimientos: IP < > IR, y una indicación por inferencia contextual del destino de los mismos: (IP < > IR) > Configuración [contexto].

-En ocasiones se han considerado los mismos tipos de significantes como pertenecientes a distintos códigos. Es el caso del bullicio de la gente que puebla los escenarios, descrito como sonido representacional en *Con la muerte en los talones*, y como expresiones vocales del habla en *Camino a la perdición*. En realidad, son formas de lenguaje verbal ininteligible vehiculado por la sustancia expresiva de la voz. Precisamente, ese carácter ininteligible los inhabilita como significantes de la lengua. Quizás su denominación más acertada sea la de expresiones vocales (EV) pues hace referencia a la cualidad vocal que poseen.

-Consignar en la descripción y el análisis la voz del narrador, como sistema significante creado en el texto (VN), nos ha causado ciertos problemas. La voz del narrador se entiende como una semia contextualizada y reconocible en el discurso. Por ello la voz del narrador de *El nombre de la rosa* no se apunta como tal hasta el segundo segmento analizado, y la de *Largo domingo de noviazgo* siempre aparece caracterizada por sus expresiones vocales de feminidad (EV), ya que el segmento que se analiza corresponde al inicio del film. Sin embargo, en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, a pesar de analizar también el comienzo del texto, se toma como semia contextualizada desde el principio. Aquí subyace una cuestión por resolver: ¿Cuándo se reconoce la voz de un narrador como tal? En este último film, la voz que enseguida presenta a un personaje inscrito en la imagen se entiende como narrador heterodiegético y omnisciente de inmediato. En los otros dos textos, la voz aparece calificada con expresiones vocales de ancianidad y feminidad, respectivamente; la primera se identifica con un narrador homodiegético; y la segunda hace suponer que corresponderá a un personaje, aunque esta suposición será negada por el desarrollo textual. Hemos seguido un criterio diferenciador cualitativo, basado en la identificación interpretativa del narrador. Quizás sea más conveniente, por su objetividad, un criterio cuantitativo basado en el número de apariciones y en las unidades discursivas de aparición (aunque esta cuantificación también se presenta problemática en el continuum textual).

-El caso más sintomático de determinación del análisis por el propio texto analizado puede ser la ocularización espectral de *El secreto de sus ojos*, descrita como función fílmica. El segmento fílmico es un largo plano secuencia en que los movimientos de los personajes y del punto de vista abarcan distintos espacios de un estadio de fútbol, desde la grada hasta el terreno de juego, pasando por vomitorios, corredores y lavabos. Esta continuidad de un punto de vista móvil nos hizo privilegiar la mirada del espectador en el análisis, pero la valoración de los datos y su comparación con la ocularización interna y con otros efectos de las funciones, como valorización y lectoproxémica, determinó su caracterización como función portadora de este último sentido.

El estudio se fija en los errores de aplicación del modelo para corregirlos, pero también para constatar posibles solapamientos de las clasificaciones, lo que sirve, en definitiva, para delimitar sus categorías y mejorarlo como sistema de investigación.

Los códigos concurrentes (códigos fílmicos) se estudiaron, clasificaron y ejemplificaron en la primera parte de este trabajo. El análisis ha descubierto la presencia en la muestra de la totalidad de las categorías del cuadro de clasificación de la figura 3 (aunque los códigos estructurados no aparecen en todas las sustancias posibles). Pero dada la importancia de algunos de ellos en la configuración, es necesario profundizar en su estudio, en su delimitación e inventariado. La semiología se encarga del estudio de los códigos que se utilizan en cualquier tipo de comunicación. La cinésica, la proxémica y la antropología cultural estudian los códigos y sistemas de interacción comunicativa que se dan en el ámbito social. Numerosos estudios sobre el cine se ocupan de los códigos cinematográficos, describiendo sus posibilidades ontológicas y funcionales. En la construcción de nuestro modelo de análisis nos hemos servido de esas disciplinas y esos estudios para catalogar las semias descubiertas en la configuración. Como resultado del análisis, hemos podido elaborar listas generales y específicas de códigos concurrentes en la muestra, como los s-códigos de la transmisión fílmica y los códigos

culturales. Pero el modelo de análisis sería más seguro si partiera de listas apriorísticas y definidas de estos tipos de códigos. Por ejemplo, entre los s-códigos habría que hacer una delimitación clara entre montaje y duración, entre montaje y transiciones o entre angulación y composición. Así mismo, entre los códigos culturales, habría que fijar la separación entre rituales y actos religiosos y discernir si tanto unos como otros estarían incluidos entre los actos sociales. Quede claro que aquí no se está hablando de la carencia de estudios competentes sobre estos aspectos, sino de la necesidad de que nuestro modelo de análisis semiótico se provea de repertorios delimitados para su aplicación rigurosa y objetiva.

En cuanto a los sistemas significantes creados en el propio proceso textual, el estudio ha revelado la necesidad de variar la categorización de la imagen del espacio (IE). En principio incluimos los objetos dentro del espacio contextualizado por su claro carácter espacial, pero su incidencia en la significación ha demostrado su importancia y su independencia semióticas. El espacio presenta el escenario donde tiene lugar la acción, condiciona la situación comunicativa de un diálogo o califica a los personajes (como a la Madre de *M*, *el vampiro de Düsseldorf* por el aspecto humilde y pobre de la vivienda). Los objetos participan en la acción, pueden ser actantes-objeto que la condicionen o adquirir sentidos simbólicos en el relato de forma independiente al espacio en que se integren. Recordamos que todos los objetos contextualizados de la muestra, salvo el periódico de *Con la muerte en los talones*, son funcionales en el relato: las marionetas de Craig son personajes que representan su mundo interior (*Cómo ser John Malkovich*), una bombilla se convierte en signo de una comunicación secreta (*Traidor en el infierno*), los libros determinan la actitud de los personajes (*Fahrenheit 451*), una alfombra pone en relación al Nota con un distinguido ciudadano, su hija y una enrevesada trama de secuestro y engaño (*El gran Lebowski*), los fluidos de una lámpara de lava constituyen una metáfora temática (*Hable con ella*) o un pañuelo lleno de tierra se convierte en símbolo de la conciencia ideológica de un hombre (*Tierra y libertad*). Así pues, la imagen contextualizada de los objetos debe aparecer entre los sistemas sémicos creados en el texto, totalmente independizada de la imagen del espacio, y sus siglas (IO) deben formar parte de la formulación de las funciones fílmicas en que participa (43 funciones en la muestra aquí analizada).

La consideración de la imagen de los objetos (IO) como código fílmico acentúa la evidencia de su similitud con los objetos significantes (Os). Estos se definen por su cualidad ostensiva: la escala del encuadre suele presentarlos aislados como denotación de sí mismos. (No estamos ante verdaderas ostensiones, recordémoslo, sino ante lo que aceptamos como representaciones de la ostensión). El cargador de mecheros y el extintor presentados en plano detalle de *Azul oscuro casi negro*, y la chaqueta del Señor Rooney en *Camino a la perdición*, destacada entre el decorado por la iluminación y la composición, son verdaderos objetos significantes: sin aparición contextualizada previa, vehiculan el sentido de lo que son. El pañuelo lleno de tierra de *Tierra y libertad* aparece al principio entre los recuerdos del protagonista recién fallecido, por lo que se convierte en un elemento anticipado de la historia contada a través de sus cartas, donde vuelve a aparecer en el momento de su creación y se convierte en objeto simbólico: es un objeto contextualizado. Pero la carta credencial que el guía japonés de *Seda* esgrime en el puerto de Sakata y que ha sido descrita en el análisis como objeto significativo, es también objeto contextualizado: Baldabiau se refiere a las credenciales necesarias cuando cuenta su plan de viaje a Hervé; se las entrega junto con dinero al partir; y durante el mismo viaje, Hervé muestra papeles a los soldados para cruzar la primera

frontera. En la escena del puerto, la carta aparece en plano detalle y desplegada para mostrar claramente los ideogramas orientales. De esta manera, como ostensión de carta en japonés, fija la representación del diálogo ininteligible para el espectador que autoriza a Hervé a adentrarse en Japón. Estos ejemplos dan idea de la cercanía esencial de las dos semias, pero también dejan clara la pertinencia de su diferenciación.

El eje central del análisis ha sido la función fílmica como interrelación de códigos que compone la cadena sintagmática y en la que se concreta la configuración significativa del texto fílmico, pues la función fílmica vehicula un sentido, un efecto concreto en el proceso textual de la narración. A partir de estas premisas, estudiamos los posibles efectos para caracterizar las funciones, basándonos en la estructura narrativa. Buscamos una clasificación operativa para el análisis y establecimos una nomenclatura provisional según veinticuatro efectos narrativos diferentes. Pensábamos que el estudio y valoración de los datos del análisis podía completar la descripción de las funciones fílmicas y sus efectos, pero esto no ha sido así. Por el contrario, hemos descubierto la existencia de ciertos casos de solapamiento y contaminación entre funciones y efectos de sentido que hacen necesario replantear la pertinencia y denominación de algunos de ellos, así como la caracterización de las funciones basada en el sentido aportado. Como apuntamos en las conclusiones generales, es preciso categorizar la función fílmica con independencia del efecto narrativo que pueda articular, y hacerlo como relación algorítmica posible entre códigos y funciones.

En el planteamiento del modelo de análisis, la caracterización de la función fílmica se completaba con la asignación a una de las clases de dependencias que establece el modelo de Hjelmslev (1974), y esta debe ser, a nuestro juicio, la vía que explique la función fílmica como relación abstracta. Esta clasificación tiene las ventajas de la sencillez, la exhaustividad y la operatividad para nuestro propósito. Si tratamos de describir relaciones entre elementos (los códigos fílmicos) esta taxonomía es idónea porque establece tres tipos de relaciones básicas posibles –interdependencias, determinaciones y constelaciones–, y porque no constituye un sistema sintáctico prescriptivo, lo que impediría su aplicación al texto fílmico. Sabemos que la clase de relación dentro de la función fílmica se establece a posteriori, a partir de la instauración del efecto narrativo creado en la misma producción semiótica. Además, esta clasificación da idea del comportamiento de cada código en la función; señala cuál es el que fija el sentido, si esto ocurre; descubre qué formas significantes presuponen la existencia de otros elementos; puede aplicarse tanto a la relación de códigos de una función primaria como a funciones complejas; muestra la yuxtaposición de semias que, aunque el concurso de todas ellas no sea necesario, sirve para reforzar el sentido en un medio que instaura la convención de sus signos en el mismo proceso de su producción; y, en definitiva, constituye un sistema categorial previo que se amolda a cualquier función fílmica y puede explicar el funcionamiento de la configuración. De esta forma podremos decir que una determinada función fílmica tiene el efecto de la indicación en el relato e, incluso, referirnos a ella como función indicativa, pero lo que de verdad la caracteriza es la clase de dependencia que se establece entre sus fúntivos (códigos o funciones) para producir el sentido.

Establecida la función fílmica como interrelación configurante posible, debemos ocuparnos de los efectos de sentido que puede aportar a la narración. En el análisis, estos efectos nos han servido para delimitar la función, pero, a partir de su estudio, hemos constatado la necesidad de fijar los límites entre los distintos tipos, de hacer

cambios en su nomenclatura, de reubicar algunas estructuras significantes dentro de sus categorías (recordemos la función de lectoproxémica de *El secreto de sus ojos*, descrita en principio como ocularización espectral) y de replantearnos la pertinencia de algunos de ellos.

Hemos apuntado la posibilidad de que los efectos de calificación y expectación puedan ser suprimidos como categorías del análisis: el primero porque puede ser subsumido por los efectos de información e indicación; el segundo por ser un efecto perlocutivo, generado por el texto pero extratextual. No obstante, habría que profundizar más en estos aspectos para descartarlos definitivamente. Como expusimos en el apartado de interpretación de datos, la calificación podría limitarse a la producida por funciones interdependientes entre elementos calificados y elementos calificadores explícitos, como el caso de la imagen de personaje de Thornhill calificada por la elegancia de la vestimenta, en *Con la muerte en los talones* (IP < > Cc [atuendo]). En cuanto a la expectación, hay que aceptar que las producidas en *El secreto de sus ojos*, donde las acciones parecen conducirse a un fin (de éxito o fracaso) supuesto por el espectador, o en *El nombre de la rosa*, donde el narrador anuncia hechos terribles, son claros efectos perlocutivos del acto de narración. Pero si nos fijamos en la expectación de *Johnny cogió su fusil*, *Hable con ella* y *Camino a la perdición* encontramos matices que aconsejan mantener esta categoría. En el primer caso, el ritmo constante del timbal que se oye como música extradiegética se une a la representación de la habitación a oscuras, que incluye el también constante tictac del reloj, para anunciar que algo va a suceder en el relato. En el segundo caso, la acción parece anunciar un hecho concreto: la asistencia al cine del personaje, pero la representación trunca la expectativa para satisfacerla más adelante con la rememoración de la película muda. Y en el tercer caso, el sonido de las olas del mar capta la atención del espectador que comienza a interpretar el texto antes de que el narrador aparezca. Como podemos comprobar, estos ejemplos dan idea de un efecto de expectación que incide en los procesos de inmersión e interpretación del espectador, por lo cual debemos mantener esta categoría en nuestro modelo.

Hemos revisado la nomenclatura inicial de los efectos de sentido. Una vez delimitados el anclaje y la deixis como efectos que implican una remisión al discurso actualizado con anterioridad, fue necesario proponer una nueva denominación para ellos. La función de anclaje define una relación en co-presencia entre imagen y palabra en la que la segunda fija el sentido de la primera (Barthes, 1970). Aquí se ha utilizado el concepto ampliándolo a todo tipo de semias y aplicándolo a la sucesión fílmica, pero al constatar que el anclaje puede aparecer en otras funciones, por ejemplo una indicación en la que uno de sus fúntivos fija del sentido, se puso en evidencia que el uso del término implicaba demasiados condicionamientos y excepciones, por lo que surgió la necesidad de utilizar el término corroboración para nombrar este efecto narrativo. Corroboración define mejor el efecto de la función fílmica en la que la presentación actual confirma el sentido de una presentación anterior, porque significa dar mayor fuerza a un argumento con nuevos raciocinios, según el diccionario RAE. En cuanto a la deixis, ha sido el estudio de las propias funciones con este efecto la causa del cambio de denominación. Por un lado, todas las funciones descritas remitían a momentos anteriores del relato y, por otro, el señalamiento no era tanto pronominal como isotópico. Por ello se pensó en utilizar el término anaforización que, además, tiene la ventaja de referirse a procedimientos de coherencia textual. Pero de esta forma se oculta el matiz principal del efecto: la conexión entre momentos de la historia narrada.

Conexión que incide en la actualización de retrospectivas, en la comprensión de elementos anticipados y, en definitiva, en la interpretación de la lógica de la sucesión de las acciones. Creemos que el término compuesto conexión anafórica define bien este efecto y, además, abre la posibilidad de estudio de otro nuevo con sentido inverso, es decir, un efecto de remisión al devenir del relato que tendría el nombre de conexión catafórica. Hay que pensar que, de la misma forma que una conexión anafórica puede actualizar una analepsis, una prolepsis podría ser introducida por una conexión catafórica. No hemos considerado esta posibilidad en nuestro estudio, porque entendemos el cine como discurso siempre en presente, y en él, la prolepsis puede ser intuita (por ejemplo, mediante una indicación que implique una inferencia) pero debe ser confirmada (precisamente, por una conexión anafórica). Aún así, debemos aceptar la posibilidad de descripción de la prolepsis en base a la conexión catafórica.

Otros cambios de denominación vienen determinados por el necesario carácter sustantivo de una nomenclatura de efectos de sentido. Así, la relación causal debe llamarse causalidad; al efecto de una función fisonómica debemos denominarlo, a falta un término mejor, *fisionomización*; y al de la función situacional, especificación situacional. En este último caso, el adjetivo *situacional* tiene la virtud de referirse tanto a la coordenada temporal como a la espacial, mientras el sustantivo *especificación* aporta un señalamiento único y preciso. De esta forma, el término compuesto abarca tanto la fijación de una de las coordenadas como la de las dos en conjunto.

Hemos comprobado que la ocularización es el efecto con más incidencias en la descripción de las funciones fílmicas por la aplicación sesgada del análisis que provoca la singularidad de cada texto. Hay que reconocer que existe cierto solapamiento de sentido entre la ocularización y otros efectos: la ocularización secundaria implica una indicación de la mirada de un actuante hacia un objeto, por medio del montaje o del contexto; un encuadre conativo es la presentación de un personaje que mira lo que muestra el cuadro; y un plano subjetivo es la representación de una visión. Pero la ocularización es un efecto que contribuye a la cohesión textual y que puede tener incidencia en los procesos de inmersión y empatía, así como en la focalización. Por consiguiente, mantenerla como categoría entre los efectos de sentido es pertinente y operativo para el análisis semiótico del filme. Por otra parte, al valorar los datos del análisis referidos a la función de ocularización, ya pusimos en evidencia tanto la falta de límites claros entre ocularización interna primaria y secundaria, como la existencia de formas mixtas y basadas en encuadre conativo. Tal vez una formulación rigurosa de la función que remita claramente a una clase podría servir de base a una clasificación semiótica de la ocularización.

El sentido de representación es el que más funciones fílmicas motiva en la muestra, tiene presencia en todos los segmentos analizados y se revela como consustancial al texto fílmico. La representación actualiza acciones y acontecimientos de forma mimética y dramatizada, por lo que todos los fúntivos de la función suelen ser interdependientes, es decir, se presuponen mutuamente al recrear una situación que variaría sin el concurso de cualquiera de ellos. Ahora bien, en el análisis se describieron algunas representaciones como determinaciones y constelaciones. En el estudio y valoración de datos se justifican las constelaciones por la detención del análisis en las semias heterogéneas de los medios de comunicación (MCM) en *Hable con ella* y *El secreto de sus ojos*. En cuanto a las determinaciones, se dejó constancia del carácter necesario de todas las semias participantes, pues el fúntivo variable de todas las

funciones en cuestión es siempre una función interdependiente de códigos. Si descartamos los casos, comentados más arriba, de aplicación sesgada del modelo de análisis (sobresalto de Bastoche en *Largo domingo de noviazgo* y entrada al cine de Benigno en *Hable con ella*), solo nos quedan las funciones en que la carta credencial de *Seda* (también comentada antes) y el lenguaje verbal de los narradores fijan el sentido de la representación. En el caso de los narradores, nos encontramos ante un problema epistemológico: si consideramos la representación como imitación dramatizada en el sentido aristotélico, la descripción como portadoras de este sentido de funciones en las que el lenguaje verbal de la narración es presupuesto por el funtivo representacional, es decir, es necesario porque fija el sentido, estamos contraviniendo la clasificación de la mimesis discursiva, pues incluimos la imitación narrativa entre los caracteres de la representación. En el cine, la presencia del narrador es posible y puede ser enriquecedora. Nos apoyamos en este argumento de la posibilidad fílmica de combinar telling y showing para justificar el lenguaje verbal como funtivo fijador del sentido en la representación, pero debemos pensar que se trata de una cuestión aún por resolver. Quizás habría que estudiar una categorización independiente para esta representación narrada. Una caracterización que debería dar cuenta de la combinación posible en el cine sin relegar la imagen audiovisual a la mera ilustración de las palabras del narrador.

La conceptualización del efecto de lectoproxémica ha requerido el establecimiento de ciertas cautelas epistemológicas, por cuanto trasladamos los postulados de un ámbito de estudio centrado en la comunicación interpersonal a la comunicación diferida del cine. Pero su estudio se ha revelado enriquecedor porque hace evidente su incidencia en la interpretación y en los procesos de inmersión y empatía del espectador. Sirvan algunos ejemplos analizados para confirmar estas palabras:

-El acercamiento del punto de vista influye en la interpretación del mundo interior de Craig, en *Cómo ser John Malkovich*; del espionaje de Michel a su Padre, en *Camino a la perdición*; y de la rememoración de Josey, el *Fuera de la ley*.

-La posición del punto de vista en la esfera íntima de los personajes cualifica sus locuciones como sinceras (se producen en la distancia de la confesión), en *American gangster* o *Azul oscuro casi negro*.

-El espectador modelo entra virtualmente en la diégesis, merced al movimiento *immersivo* del punto de vista, en *Camino a la perdición*, *El secreto de sus ojos* y *Johnny cogió su fusil*; y se sitúa en la esfera interpersonal donde ocurre el diálogo de *Misterioso asesinato en Manhattan*, y en la esfera íntima de *Hable con ella*, donde la situación de los personajes acaba en el acto sexual elidido metafóricamente.

-La distancia simbólica del punto de vista con respecto a los personajes incide en la identificación empática del espectador con Michel (*Camino a la perdición*), Montag (*Fahrenheit 451*) y Mariana (final de *Lejos de la tierra quemada*).

-Por último, la distancia de interpretación contribuye en la construcción de estructuras retóricas: alejamientos de *Azul oscuro casi negro* y *Cómo ser John Malkovich*; o alusión a la confesión católica de *Los girasoles ciegos*.

Ahora podemos ofrecer una nomenclatura de los efectos de sentido estudiados en el análisis y adelantar algunas de sus clasificaciones posibles según diferentes criterios, pero advertimos que ni una ni otras pretenden ser definitivas, pues para ello serían necesarios estudios específicos:

Nomenclatura:

Auricularización	Fuera de campo
Calificación	Género
Causalidad	Indicación
Cohesión	Información
Coloración musical	Lectoproxémica
Conexión anafórica	Narración
Connotación	Nominación
Corroboración	Ocularización
Elipsis	Puntuación
Especificación situacional	Representación
Expectación	Subrayado
Fisonomización	Valorización

Según el nivel de significado, los efectos narrativos podrían clasificarse en:

-Denotativos: calificación, conexión anafórica, elipsis, especificación situacional, indicación, información o representación.

-Connotativos: coloración musical, connotación, género, lectoproxémica o subrayado.

Según las clases de funciones fílmicas que puedan producirlos, podrían agruparse en:

-Libres: pueden darse en cualquier clase de dependencia. Ejemplo: indicación.

-Excluyentes: siempre son vehiculados por la misma clase de función:

-Interdependencia: auricularización, calificación, elipsis, lectoproxémica y valorización.

-Determinación: causalidad, conexión anafórica y corroboración.

-Constelación: coloración musical, género, información, narración y subrayado.

-Duales:

-Efectos como ocularización que pueden producirse por determinaciones o constelaciones.

-Efectos que por características motivan una clase de función pero que presentan otra en casos concretos: representación y especificación situacional

Según el nivel del relato en que operan. Hacemos una abstracción analítica del relato audiovisual para identificar en él los tres niveles que pueden afectar los diferentes sentidos: la historia, el discurso y la progresión textual. Se dan los siguientes casos:

-Efecto en la historia: calificación, causalidad, información, especificación situacional o representación.

-Efecto en el discurso: fuera de campo, fisonomización, lectoproxémica, narración, subrayado o valorización.

-Efecto en la progresión textual: cohesión o puntuación.

-Efecto en más de un nivel:

-Ocularización (historia, discurso y progresión)

-Connotación (historia y discurso)

-Conexión anafórica (historia y progresión)

Esta investigación se basa en una perspectiva interdisciplinar y, en concreto, se ha apoyado en estudios semióticos del texto literario (e.g. Eco 1993) y del filme inspirados en la semiología lingüística (e.g. Metz, 2002 a, 2002 b), pero en su desarrollo hemos constatado la necesidad de un posicionamiento específico en el ámbito audiovisual. Esto ha sido así en la consideración de un tercer nivel analítico del texto, además de la historia y el discurso, que es la progresión textual; en la conceptualización de efectos específicos como lextoproxémica, ocularización, subrayado y valorización; y en la adaptación de la clasificación de Genette (1989 a) de las secuencias anacrónicas. El filme no es una realización comunicativa concreta que responda a un sistema previo, por lo que debe construirse como texto en el mismo proceso de producción de la semiosis. Las funciones que articulan los efectos de puntuación y cohesión configuran el nivel de la progresión textual, que solo se concibe por la abstracción analítica. En cuanto a la clasificación de las anacronías, hay que decir que el estudio de las funciones que actualizan analepsis se ha realizado a partir de una simplificación de la taxonomía en función de la distancia. La interpretación de la retrospección fílmica necesita la ubicación de la acción anacrónica dentro o fuera del discurso, es decir, discriminar si la acción se ha actualizado o no en la presentación. Por ello, el criterio de diferenciación entre anacronías internas y externas no tiene en cuenta el tiempo de la historia sino la presentación discursiva. Naturalmente, un análisis narrativo debe partir de la clasificación tal como la enunció Genette, mientras que el análisis semiótico, si redefine las categorías anacrónicas, debe utilizar una nomenclatura alternativa. Una primera denominación, a falta de una investigación específica al respecto, podría ser: analepsis intradiscursiva y analepsis extradiscursiva.

Uno de los postulados de este trabajo afirma que cada filme responde, como proceso, a su propio sistema semiótico, y que ese sistema se crea a la par que se desarrolla el texto fílmico. Hemos aplicado el análisis a una muestra extensa de segmentos fílmicos, pero no a un texto completo. Por ello, no podemos delinear el sistema creado por algún filme. Sin embargo, los datos de nuestro estudio nos hacen suponer que el sistema semiótico de todo filme está motivado completamente por la estructura narrativa. El sistema semántico motiva el plano de la expresión. Esta aseveración tiene una importante peculiaridad en el ámbito fílmico: la expresión significativa no existe a priori (no hay repertorio previo de señales), sino que se produce

en el proceso de semiosis. A partir de estas consideraciones, se podría pensar que el autor, para vehicular el relato, produce una serie de significantes audiovisuales que se integran en paradigmas del plano de la expresión y adquieren significancia (i.e. potencialidad y valor discursivos) por la relación de conmutabilidad que mantienen entre ellos. Pero esto no es así: solo podemos diferenciar paradigmas puntuales en el plano de expresión de los filmes y casi siempre motivados por los paradigmas del relato, que sí constituye un sistema completo y estructurado. La imagen de personajes (IP) o la del espacio (IE) son ejemplos de paradigmas motivados por la historia; la voz del narrador (VN) o los ejes de dirección son paradigmas motivados por el discurso. En las conclusiones generales pusimos como ejemplo de libertad paradigmática significativa el enfoque selectivo que se usa para actualizar distintos aspectos de contenido en *Camino a la perdición*. Trataremos ahora de ejemplificar cómo idénticos significados pueden ser vehiculados, en un mismo film, por estructuras significantes diferentes. *El gran Lebowski* tiene dos secuencias oníricas en dos momentos en que el Nota sufre desmayo involuntario por violencia o narcóticos. La primera de esas secuencias corresponde al segmento analizado de este filme. Recordemos que en ella, la introducción al sueño se realiza por connotación, cohesión e inferencia del espectador, y la vuelta a realidad, mediante una función de indicación que contraen un encadenado, la acción del avisador de personas y el cambio de campo sonoro de la música. En la segunda secuencia onírica, el singular narrador heterodiegético/intradiegético del filme introduce el sueño, y solo un encadenado visual y sonoro media la vuelta a la realidad. No podemos negar que sea posible un texto fílmico que instaure un sistema estructurado tanto en el plano del contenido como el de la expresión. Por otra parte, la hipótesis de la ausencia de paradigma estructurado de la expresión debería confirmarse tras el análisis de textos fílmicos completos. Lo que sí parece indudable es la motivación del plano de la expresión por el sistema semántico constituido por el relato. Recordemos que Mitry (1976) atribuía a la motivación el poder significativo de las imágenes fílmicas, que Metz (2002 a) basaba la significación del filme en su narratividad y que Greimas y Courtés (1982) postulan la existencia de estructuras narrativas profundas que generan todo discurso y toda significación.

Todo lo que antecede sugiere la necesidad de continuar y completar la investigación en diferentes vertientes relacionadas con el propósito central: concebir un modelo de análisis semiótico del texto fílmico. Esta evidencia encierra un gran valor para nuestra investigación, porque la sitúa en la base de otros estudios, como generadora de nueva investigación. El modelo propuesto necesita nuevas aportaciones que perfilen las categorías que utiliza, para ser más riguroso y efectivo, pero al mismo tiempo, esa necesidad pone de manifiesto su operatividad. Habría que delimitar aún más los efectos narrativos y las clases de relaciones que pueden presentarlos. Se debería establecer relaciones cerradas de códigos culturales, s-códigos y sistemas creados susceptibles de participar en la significación fílmica. Y en esta línea, estudiar cualquier aspecto que aportara seguridad a la aplicación del análisis.

Este trabajo ha intentado construir un modelo de análisis eficiente y tal vez haya llegado a medio camino, pues ha agotado la vía de la deducción y solo ha previsto las líneas de estudio necesarias para dotar al modelo de un sistema de categorías apriorísticas que permitan una aplicación rigurosa. No obstante, hay que concederle el mérito de ciertas aportaciones, entre las que habría que destacar la noción de función fílmica, la nomenclatura de efectos narrativos, la puesta en valor de procedimientos significantes específicos del discurso audiovisual, el reconocimiento de los s-códigos

cinematográficos, la constatación de una dimensión creativa en la producción semiótica del filme y, por supuesto, la apertura de nuevas vías de investigación.

La noción de función fílmica, definida como dependencia posible entre códigos, describe unidades discretas en el continuum fílmico y permite el análisis semiótico. Se trata de unidades relacionales, como bien intuía Mitry (1978, 1990) al hablar de efecto-montaje, relaciones sintagmáticas que trascienden el nivel morfológico, como pensaba Metz (2002 a), porque en el cine no existe ese nivel si no es en el seno de algunos de los códigos concurrentes. La función fílmica, categorizada por la clasificación de interrelaciones o dependencias del modelo de Hjelt (1974), puede explicar cómo funciona y cómo se estructura la configuración semiótica del film. En el proceso de producción semiótica, la función fílmica pone en relación una forma sintagmática con un tipo de efecto de sentido narrativo. A nuestro juicio, esta relación marca el estadio más cercano al signo audiovisual al que podemos aspirar.

La nomenclatura de efectos narrativos, sin ser exhaustiva y definitiva, nos ha permitido partir de las estructuras del relato para delimitar las funciones fílmicas de la configuración. Los efectos narrativos no interpretan el film. Son las ilocuciones parciales en que se concreta el acto de la enunciación narrativa en el medio cinematográfico. La relación de efectos hace referencia a lo que puede transmitir el texto fílmico, pero también a lo que necesita evidenciar para desarrollarse como texto, hacerse comprensible y ser apreciable como manifestación artística. Las posibles clasificaciones de los efectos pueden ayudar a la comprensión de las estructuras narrativas, la organización del discurso y la progresión textual.

Los efectos de lectoproxémica, ocularización, subrayado y valorización motivan procedimientos significantes específicos del texto audiovisual. Son posibles por las características particulares del medio, por la ubicuidad de la mirada, la continua puesta en funcionamiento de una observación, la relatividad del espacio y el carácter multisustancial y multicódico.

Constatar que los procedimientos cinematográficos de la disposición y transmisión de las imágenes son s-códigos (sistemas estructurados de señales sin significados apriorísticos) abre nuevas posibilidades para su consideración y estudio. En primer lugar, se descarta cualquier concepción que pretenda fundamentar en ellos la capacidad semiótica y comunicativa del cine. Por otro lado, la descripción narrativa del film no debería relacionar las estructuras discursivas con los códigos cinematográficos nada más que para aportar ejemplos de la praxis textual o de la recurrencia convencional de algunas de ellas. El montaje, la duración, la angulación o las transiciones pueden adquirir cualquier sentido en combinación con otras semias, dentro de las funciones fílmicas.

Analizar la dimensión poética de la semiosis fílmica ha dado frutos satisfactorios a este trabajo. Hemos comprobado que la supuesta artísticidad del cine se debe, en gran medida, a las estrategias concebidas y puestas al servicio de la producción semiótica. Contar una historia en un medio sin un sistema semiótico previo (i.e. decir algo sin código) tiene gran mérito. Pero si además la forma en que se cuenta es capaz de suscitar emociones en el espectador, nos encontramos en el terreno del arte. Y debemos precisar que cuando hablamos de la forma de decir nos estamos refiriendo a la producción de significado, a la instauración singular de la función semiótica en el film; y que por

emociones hay que entender todo tipo de efectos en el ánimo, desde la empatía y el placer estético hasta cualquier estado psíquico inefable. En nuestro análisis, hemos confirmado que el cine, sin ser un lenguaje estructurado, puede decirlo todo, como aseguraba Metz (1973). Puede mostrar el pensamiento de un personaje (*Cómo ser John Malkovich*) y sus sueños (*Los olvidados* o *El gran Lebowski*); reproducir sus recuerdos en el acto de recordar (*El fuera de la ley* o *American gangster*); señalar las emociones que le suscita lo que percibe (*Camino a la perdición*); establecer por connotación su relación con otro personaje (*Azul oscuro casi negro*); presentarlo en todos los ámbitos de su existencia de forma coherente (*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*); y calificarlo por remisión a otros textos (*La piel que habito*). Puede situar al espectador dentro de la esfera interpersonal de un diálogo (*Misterioso asesinato en Manhattan*); convertirlo en el perseguidor más implacable de un asesino (*El secreto de sus ojos*); crear en él efectos de empatía ideológica (*Fahrenheit 451*); hacerle partícipe de códigos secretos (*Traidor en el infierno*); prevenirle de cambios significativos en el devenir de la historia (*Johnny cogió su fusil*); y generar expectativas concretas (*El nombre de la rosa*). Puede convertir una entrevista en una confesión (*Los girasoles ciegos*), un objeto en símbolo de la conciencia ética de un hombre (*Tierra y libertad*) y una invitación en un perdón (*Lejos de la tierra quemada*); adelantar el final del texto (*Easy rider*); y hacer verosímiles situaciones increíbles (*Con la muerte en los talones*). Puede sugerir acciones sin mostrarlas (*Ninotchka*); evidenciarlas a través de otras que se convierten en significantes de la connotación (*M, el vampiro de Düsseldorf* o *Hable con ella*); y contar múltiples acontecimientos con una sola presentación (*Slumdog millionaire*). Puede agradar con el humor (*Chicken run*), por la plasticidad de las imágenes (*Seda*), o evidenciando un posicionamiento ideológico (*Largo domingo de noviazgo*). Todo esto y más es posible por la creatividad de los autores y consigue el disfrute de los espectadores que interpretan el texto fílmico.

La apertura de nuevas vías de investigación constituía el último de los objetivos que nos planteábamos al comenzar este trabajo. Creemos haberlo cumplido, como queda patente en las conclusiones generales, varias de las cuales implican puntos de partida para nuevos estudios.

El desarrollo de la investigación ha consistido en un acercamiento global a la producción semiótica del texto fílmico. En su afán por abarcar distintos enunciados fílmicos, distintos géneros y distintas épocas de producción, el estudio ha puesto en práctica su modelo de análisis sobre una muestra heterogénea de segmentos textuales. Este carácter globalizador ha permitido el análisis semiótico general, pero ha limitado, en cierta medida, la consecución de firmes conclusiones sobre aspectos particulares. Sin embargo, se han descubierto tendencias plausibles y se han generado hipótesis que pueden dar lugar a nuevas investigaciones.

Una vez mejorado el modelo de análisis, con la delimitación de categorías que permita una aplicación inductiva a los textos fílmicos, la investigación podría seguir dos vías. La primera, debería continuar el estudio global de la producción semiótica y la interpretación de los filmes, analizando textos fílmicos completos y comparando resultados con estudios empíricos centrados en la intelección individualizada de grupos de espectadores. Una segunda vía la seguirían investigaciones específicas sobre elementos particulares y aspectos concretos a los que el análisis general no ha podido prestar la suficiente atención. Por otro lado, sería interesante investigar aspectos paratextuales incidentes en la interpretación, que este trabajo, centrado en el texto, ha

considerado fuera de su ámbito de estudio, aunque en ocasiones se ha visto obligado a ocuparse de ellos.

La siguiente lista concretiza y ejemplifica las vías de investigación apuntadas:

- Análisis de textos fílmicos completos.

- Estudios de campo de la interpretación fílmica.

- Estudios diacrónicos de construcciones significantes y enunciados con sentidos concretos, para descubrir los posibles procesos de convención y el crecimiento de la competencia comunicativa de autor y espectador.

- Aplicación del modelo de análisis a muestras extensas formadas a partir de los criterios de selección utilizados aquí y de otros posibles.

- Investigaciones sobre la incidencia en la interpretación de las condiciones paratextuales de la recepción.

- Estudios específicos sobre los distintos efectos narrativos, en especial aquellos cuyo interés se ha señalado en la investigación:

 - Función connotativa en la construcción del discurso.

 - Acoplamiento de la música a la acción.

 - Especificidad de las funciones de ocularización, lectoproxémica, subrayado y valorización.

 - Presencia de la conexión anafórica (deixis en el planteamiento del análisis) en los segmentos finales.

 - Clasificaciones posibles.

- Investigaciones específicas sobre las sustancias expresivas:

 - Causas de la prevalencia icónica

 - Existencia de sonidos extradiegéticos.

- Estudios específicos sobre los códigos fílmicos (culturales, s-códigos, etc.) que den lugar a categorías en las que amoldar objetivamente las realizaciones en el texto descubiertas por el análisis.

7. APLICACIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS. MODELO FINAL

7.1. Finalidad.

Este estudio, como todo trabajo de investigación, tiene la aspiración principal de realizar aportaciones de interés a su campo científico. Pero, además, como análisis cuyo objeto es un hecho artístico, trata de describir la manifestación estética y de averiguar en qué consiste y dónde reside la artísticidad del texto fílmico.

El concepto de función fílmica es una herramienta eficaz para el análisis de la configuración significativa de los filmes, pues implica la formalización de las relaciones entre los códigos concurrentes. Relaciones que tienen el fin concreto de construir el relato audiovisual, de ahí la importancia de la tipología basada en los efectos narrativos aportados por las funciones fílmicas. En un sentido amplio, la función fílmica sirve para explicar la producción del texto narrativo audiovisual en todos sus niveles, los cuales, debido a la peculiaridad del medio, son la historia, el discurso y la progresión textual.

El presente trabajo ha demostrado la posibilidad del análisis semiótico del texto fílmico, bien es verdad, que desde una perspectiva abierta, sin pretensiones normativas y centrado en la producción semiótica del acto narrativo audiovisual. Por otro lado, la investigación ha descubierto en su desarrollo construcciones significantes y retóricas específicas del medio audiovisual, así como la operatividad de la adaptación de categorías y clasificaciones narrativas a la especificidad representacional y técnica del medio, como el caso de la diferenciación de las retrospecciones internas y externas bajo el criterio de la actualización discursiva, en vez de la temporalidad de la historia.

Sin menospreciar la plasticidad de la imagen técnica o el placer estético producido por la música, la función poética del mensaje fílmico reside, en gran medida, en la originalidad de la combinación de códigos en la cadena sintagmática que transmite los sentidos narrativos. La investigación ha resaltado las estrategias creativas que satisfacen la intención narrativa del autor, en un medio de expresión que no cuenta con un sistema subyacente y donde la producción textual se basa en realizaciones semióticas totalmente nuevas.

Así pues, el presente trabajo puede ser de provecho en dos ámbitos distintos. Por un lado, en la aproximación teórica y la investigación del texto narrativo audiovisual. Y por otro, en el ámbito de la creación, no por proponer soluciones poéticas a modo de manual, sino por constatar las posibilidades estéticas de la propia producción textual.

Estas dos vías de aplicación confluyen en el ámbito de la docencia y el aprendizaje de los estudios universitarios y profesionales de comunicación audiovisual. El concepto de función fílmica aporta una nueva herramienta para la partición analítica del discurso audiovisual. El tradicional estudio de la secuencia se encuentra, en ocasiones, con una falta de delimitación clara como segmento textual, con la inclusión o el solapamiento de secuencias. El análisis de la función fílmica desciende hasta el enunciado y puede prescindir de la segmentación en unidades narrativas espacio-temporales porque se basa en el efecto narrativo concreto que la función articula. En el caso de los diálogos, hemos demostrado que pueden analizarse como enunciados que representan situaciones de interacción comunicativa personal, que la cinésica, la proxémica o las normas sociales influyen en ellos tanto como el lenguaje verbal y que,

por todo ello, son aplicables, en su estudio, los conceptos de la pragmática lingüística: intención, competencia, adecuación, posibles infortunios, etc. En una ensoñación, la secuencia onírica puede tener gran valor a nivel narrativo o estético, pero en el orden de la significación importa tanto o más establecer su carácter no real y sus límites. La función fílmica puede dar cuenta de la indicación necesaria de la dimensión soñada y de los cambios discursivos entre realidad y sueño. Estos ejemplos muestran que nuestro modelo de análisis puede contribuir en la enseñanza de las disciplinas audiovisuales porque describe el texto fílmico (el objeto de estudio) desde sus unidades significantes.

7.2. Modelo final.

Este trabajo mira sobre sí mismo, sobre su metodología y sus procedimientos para constatar la idoneidad de los mismos e identificar puntos de mejora. La investigación pone en práctica un modelo de análisis que durante el proceso deja ver los aspectos del mismo susceptibles de ser mejorados.

Ante la magnitud y peculiaridad asistemática del objeto de estudio, se ha aplicado un modelo de análisis en fase de construcción, con una base metodológica eminentemente deductiva. Esto ha permitido descubrir tipos funcionales y códigos concurrentes en los segmentos de la muestra analizada. Pero una vez estudiados los datos del análisis y constatado la operatividad epistemológica del modelo, los resultados sugieren reforzarlo con una categorización apriorística de las clases funcionales, los efectos narrativos y los códigos y sistemas significantes de cada una de las sustancias posibles. De esta forma, el análisis podría relacionar, comparar y designar, de forma sistemática, las realizaciones de la configuración fílmica con modelos taxonómicos delimitados y únicos, lo que garantizaría un conocimiento objetivo, independiente del tipo textual analizado.

En el plano puramente procedimental se pueden señalar algunos aspectos del modelo a mejorar, aunque no se han estudiado los posibles cambios, de manera que las soluciones propuestas a continuación son meras sugerencias a considerar.

-Sobre la descripción semiológica:

No conocemos mejor unidad de descripción que el plano. (Recordemos que el modelo recoge la posibilidad de describir grupos de planos). Sin embargo, esta segmentación descriptiva no da una respuesta satisfactoria a la transcripción de las locuciones verbales de personajes y narradores: las palabras y frases fluyen de manera independiente a la combinación y transiciones de los distintos planos.

La transcripción verbal de los acontecimientos presentados supone un arduo trabajo que obtiene resultados insuficientes: la descripción tiene como apoyo la copia videográfica en formato digital de los segmentos analizados (Anexo II).

La solución a estos problemas podría ser la composición de una secuencia fotográfica de los planos que, con la ayuda de signos convencionales, representara los posibles movimientos de personajes y encuadre, bajo la cual se consignaría la identificación de los códigos de cada sustancia y las locuciones ininterrumpidas. Si se aplican nuevas tecnologías a esta secuencia, las imágenes podrían mostrar el movimiento y la duración de los planos, en una reproducción cíclica e individual de los

mismos. Este procedimiento haría innecesaria la descripción técnica, pues la escala, la angulación y los movimientos serían evidentes. Ya existen programas informáticos adaptados al análisis fílmico, con un interface inspirado en los editores de vídeo que dispone de varias zonas para el visionado de uno o más vídeos, la línea de tiempos y duraciones y las anotaciones del análisis (Cuadrado, 2011).

-Sobre la formulación:

Habría que revisar el sistema de siglas y abreviaturas, a tenor de la categorización definitiva de los sistemas posibles.

El uso en las fórmulas de la denominación de una función por su efecto, cuando ésta forma parte de otra función analizada con posterioridad, beneficia la simplicidad pero perjudica las labores de recuento. Habría que valorar si el uso exclusivo de siglas y abreviaturas, aunque en algunos casos suponga un alargamiento excesivo de las fórmulas, mejora el recuento en grado tal que pueda ser asumido el exceso de la formulación.

-Sobre los apartados de síntesis:

Creemos imprescindible una recopilación cualitativa y, en el caso de las clases de relaciones y los s-códigos, cuantitativa de las dimensiones textuales propuestas (semántico-narrativa, pragmática, sintaxis, poético-retórica y textual-discursiva), pero reconocemos que estos apartados podrían sufrir modificaciones dependiendo de la perspectiva particular de la investigación específica.

En resumen, el modelo definitivo deberá utilizar en la descripción el propio texto fílmico, desglosado en planos que, con ayuda de las nuevas tecnologías, incorporen el movimiento y la duración; aplicar modelos categorizados a la configuración fílmica analizada; transcribir la función fílmica en fórmulas basadas en siglas de forma rigurosa, aunque se aporten anotaciones explicativas; y adaptar los apartados de recapitulación por dimensiones textuales al interés particular del estudio.

Ahora sabemos que la clasificación de funciones fílmicas puede explicar el comportamiento de los códigos en la configuración, disponemos de una taxonomía de efectos narrativos definida y susceptible de ser ampliada sin alterar su coherencia interna, dominamos las necesidades de conceptualización y delimitación de las categorías del análisis, contamos con nuevas hipótesis plausibles para estudios particulares, y conocemos la existencia de herramientas técnicas para el análisis fílmico. Por otro lado, hemos comprobado la motivación por el relato del discurso audiovisual y constatado una dimensión poética en la semiosis fílmica que orienta la creatividad a la producción de significado. Sería este el estadio ideal para comenzar la investigación, pero hay que reconocer que no habríamos llegado hasta él sin el trabajo previo que ahora termina.

8. FUENTES

En la composición de este trabajo se han seguido las directrices de la American Psychological Association (2010), aunque el análisis y la valoración de datos han determinado las excepciones de exposición y notación consignadas en los apartados correspondientes (cf. 3.4.6. y 3.4.7). Así mismo, en consonancia con el núcleo central de la investigación, se ha seguido un formato tradicional de párrafos separados con interlineado simple en la exposición general.

En las listas bibliográficas (y naturalmente, en las referencias) se ha optado por utilizar los dos apellidos de los autores que los tienen, si están disponibles en la publicación y ello ayuda a una mejor identificación de la autoría.

Las fuentes videográficas del análisis se explicitaron antes de comenzar este, en el apartado 4.1., para facilitar la simplificación de las continuas referencias a los filmes analizados.

8.1. Referencias bibliográficas.

- Adorno, T. W. y Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid. Fundamentos.
- Aguaded, J. I. (2012) El reto de la competencia mediática de la ciudadanía: Presentación. *Icono14*, 10 (3), 1- 7. doi: 10.7195/ri14.v10i3.523
- Alcalá Mellado, J. R. (2014). La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación. *Icono 14*, 12 (2), 113-140. doi: 10.7195/ri14.v12i2.679
- Alfeo, J. C. (2011). Análisis narratológico y sociedad representada: Los personajes LGBT en el cine. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: Los discursos* (pp. 63-84). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Paidós.
- American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association* (Versión abreviada de la 6ª ed., trad. por M. Gerra Frías). México. El Manual Moderno.
- Andrés Tripero, T. de (2010). La psicología del desarrollo de la inteligencia fílmica, digital o multimedia. *E-innova*, 1. Recuperado de: <http://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/>
- Andrés Tripero, T. de (2011). Análisis de la narrativa audiovisual desde nuevos presupuestos interpretativos de la Psicología de la Gestalt. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 35-60). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Madrid. Gredos.
- Arnheim, R. (1986 a): *El cine como arte*. Barcelona. Paidós
- Arocena, C. (2006). Ver, oír y saber: la transmisión de la información en el relato audiovisual. En F. García García. (Coord.), *Narrativa Audiovisual* (pp. 27-47). Madrid. Laberinto.

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona. Paidós.
- Austin, J. L. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona. Paidós.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid. Cátedra.
- Balázs, B. (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires. El Cuenco de Plata.
- Barbosa Alves, P. (2011). Influencias bidireccionales entre realidad y ficción en la narrativa cinematográfica. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 139-156). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Barthes, R. (1969). Principios y objetivos del análisis estructural. En AA. VV., *Ideología y lenguaje cinematográfico* (pp. 171-186). Madrid. Alberto Corazón.
- Barthes, R. (1970). Retórica de la imagen. En AA.VV., *La Semiología* (pp. 127-140). Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid. Alberto Corazón.
- Barthes, R. (1976). El tercer sentido. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 201-227). Valencia. Fernando Torres Editor.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona. Paidós.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?*. Madrid. Rialp.
- Benet, V. J. (2006). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona. Paidós.
- Benítez, A. J., Sánchez Cid, M., Armenteros, M. y Pueo, B. (2011). Salto de eje y fútbol: La concepción clásica frente al uso en la narrativa audiovisual. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: Los discursos* (pp. 173-200). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Beristáin, H. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa.
- Bermejo Berros, J. (2006). Pragmática narrativa. En F. García García, (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 165-189). Madrid. Laberinto.
- Bermejo Berros, J. y Soto Sanfiel, M. T. (2011). Avances conceptuales en la dimensión pragmática de la narrativa audiovisual en el contexto multimedia. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 177-198). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Bernárdez, E. (1982). *Introducción a la Lingüística del Texto*. Madrid. Espasa-Calpe.
- Bettetini, G. (1986). *La conversación audiovisual*. Madrid. Cátedra.
- Birdwhistell, R. L. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. México. McGraw-Hill.
- Bremond, C. (1988). La lógica de los posibles narrativos. En AA.VV., *Análisis estructural del relato* (pp. 99-121). México. Premia.

- Bühler, K. (1979). *Teoría del lenguaje*. Madrid. Alianza.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid. Fundamentos.
- Carrillo, A. J. L., Rivas, V. G., Zindel, M., Calderón, M. y Montes, F. (2012). Metz y las figuras retóricas en el cine. *Semiosis*, 8 (15), 37-51. Recuperado de: <http://www.uv.mx/semiosis/index.html>
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid. Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós.
- Castañares, W. (2007). Cultura visual y crisis de la experiencia. *CIC Cuadernos de información y comunicación*, 12, 29-38. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC>
- Castro, A. (1991). Cine. En AA.VV., *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación* (pp. 161-182). Madrid. Ediciones Paulinas.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid. Taurus.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona. Paidós.
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona. Paidós.
- Colón Perales, C. (1993). *Introducción a la historia de la música en el cine*. Sevilla. Alfar.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. Madrid. F. C. E.
- Cornut, G. (1998). *La voz*. Madrid. F. C. E.
- Coseriu, E. (1973). *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid. Gredos.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona. Blume.
- Cowie, P. (2001). *El libro de Apocalypse now: La historia de una película mítica*. Barcelona. Paidós.
- Cuadrado, A. (2011). Recursos expresivos para la construcción del personaje. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 311-324). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Cuadrado Alvarado, A. (2014): Tocar a través del cuadro: una genealogía del interfaz como metáfora de control en el espacio del arte, el cine y los videojuegos. *Icono 14*, 12 (2), 141-167. doi: 10.7195/ri14.v12i2.708
- Cuesta Cambra, U. y Menéndez Hevia, T. (2006). La percepción del personaje y su construcción psicológica. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 49-68). Madrid. Laberinto.
- Davis, F. (1998). *La comunicación no verbal*. Madrid. Alianza.
- De Mauro, T. (1986). *Minisemántica. Sobre los lenguajes no verbales y sobre las lenguas*. Madrid. Gredos.
- Dijk, T. A. van (1998). *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid. Siglo XXI.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2006). *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid. Siglo XXI.

- Eco, U. (1969). Acerca de las articulaciones del código cinematográfico. En AA. VV., *Ideología y lenguaje cinematográfico* (pp. 137-169). Madrid. Alberto Corazón.
- Eco, U. (1988 a). *El signo*. Barcelona. Labor.
- Eco, U. (1988 b). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Lumen.
- Eco, U. (1994). *La estructura ausente*. Barcelona. Lumen.
- El deseo (2011 a). Hable con ella. Sinopsis. Recuperado el 7 de julio de 2014 de: www.eldeseo.es
- El deseo (2011 b). La piel que habito. Sinopsis. Recuperado el 7 de julio de 2014 de: www.eldeseo.es
- El secreto de sus ojos [2009] El secreto de sus ojos. Sinopsis. Recuperado el 26 de junio de 2014 de: www.elsecretodesusojos.com
- Escandell, M. V. (2008). *Introducción a la pragmática*. Barcelona. Ariel.
- Farré, S. (2005). La viuda blanca. Críticas: Largo domingo de noviazgo. *Miradas de cine*, 34. Recuperado el 14 de agosto de 2014 de: www.miradas.net
- Fernández, L. (2011). Un ejemplo de análisis narrativo del montaje: Esquema y colisión en *Salvar al soldado Ryan*. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: Los discursos* (pp. 41-61). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Fotogramas (2015 a) Filmoteca: Camino a la perdición. Recuperado el 5 de enero de 2015 de: www.fotogramas.es
- Fotogramas (2015 b) Filmoteca: Lejos de la tierra quemada. Recuperado el 5 de enero de 2015 de: www.fotogramas.es
- Filmaffinity (2002-2014) Ficha: Azul oscuro casi negro. Recuperado el 7 de marzo de 2014 de: www.filmaffinity.com.
- Galán, E. y Rueda Laffond, J. C. (2011). Hibridación, televisión y memoria. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 243-266). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Gamonal Arroyo, R. (2005). Tipo/retórica. Una aproximación a la retórica tipográfica. *Icono 14*, 3 (1), 75-97. doi: 10.7195/ri14.v3i1.430
- García García, F. (2005). Una aproximación a la historia de la retórica. *Icono 14*, 3 (1), 1-28. doi: 10.7195/ri14.v3i1.426
- García García, F. (2006 a). Introducción a la narrativa audiovisual. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 7-12). Madrid. Laberinto.
- García García, F. (2006 b). Los tiempos de la narración audiovisual. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 109-120). Madrid. Laberinto.
- García García, F. (2007). Creatividad y publicidad: Ámbitos simbólicos interactivos. *Creatividad y Sociedad*, 11, 1-4. Recuperado de: <http://www.creatividadysociedad.com/>

- García García, F. (2011). Ética y narración audiovisual. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 13-34). Madrid. Icono 14 Editorial.
- García García, F. y Rajas, M. (Coords.) (2011 a). *Narrativas audiovisuales: Los discursos*. Madrid. Icono 14 Editorial
- García García, F. y Rajas, M. (Coords.) (2011 b). *Narrativas audiovisuales: El relato*. Madrid. Icono 14 Editorial.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid. Cátedra.
- Garroni, E. (1975). *Proyecto de semiótica*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Paidós.
- Genette, G. (1989 a): *Figuras III*. Barcelona. Lumen.
- Genette, G. (1989 b). *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.
- Gértrudix Barrio, M. (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid. Laberinto.
- Girbau Massana, M. D. (2008). *Psicología de la comunicación*. Barcelona. Ariel.
- Goffman, E. (1970). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid. Alianza.
- Gómez Martínez, P. J. (2011). La narración con imágenes y las unidades discursivas. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 79-102). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). Enunciación fílmica: Algunas notas sobre el punto de vista de los narradores. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 267-290). Madrid. Icono 14 Editorial.
- González Requena, J. (1991). Lenguaje audiovisual. En AA.VV., *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación* (pp. 823-829). Madrid. Ediciones Paulinas.
- González Requena, J. (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor. En J. González Requena (Comp.), *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia* (pp.11-45). Madrid. Editorial Complutense.
- Gordillo, I. (2008). Arquitecturas narrativas cinematográficas del siglo XXI: La coherencia de la desintegración. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (pp. 435-448). Madrid. Visor Libros
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido*. Madrid. Fragua.
- Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural*. Madrid. Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid. Cátedra.
- Guarinos Galán, V. (2006). La enunciación audiovisual. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 13-26) Madrid. Laberinto.

- Gubern, R. (2003). *Historia del cine*. Barcelona. Lumen.
- Guiraud, P. (1981). *La Semántica*. Madrid. F. C. E.
- Guiraud, P. (1985). La semiología. En B. Pottier (Dir.), *Lenguaje (Diccionario de lingüística)* (pp. 513-544). Bilbao. Mensajero.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2011). De lo lineal a lo simbólico a través de la interpretación simbólica. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 157-176). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Hall, E. T. (1973). *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid. Instituto de Estudios de Administración Local.
- Hjelmslev, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- Hume, D. (1758/2007). *Investigación sobre el conocimiento humano; Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid. Tecnos.
- Ivanov, V. (1976). Eisenstein y la lingüística estructural moderna. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 87-102). Valencia. Fernando Torres Editor.
- Jakobson, R. (1976). ¿Decadencia en el cine?. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 171-182) Valencia. Fernando Torres Editor.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Ariel.
- Jiménez, G. (2011). Propuestas de identidad narrativa: Aciertos y límites. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 199-217). Madrid. Icono14 Editorial.
- Jullier, L. (2006). *¿Qué es una buena película?*. Barcelona. Paidós.
- Kant, I. (1781/2010). *Crítica de la razón pura*. Madrid. Taurus.
- Klenk, M. (2011). El cine digital en el siglo XXI. La transformación del cine hollywoodense y del consumo cultural a causa de la digitalización. *El ojo que piensa*, 2 (4). Recuperado el 15 de enero de 2015 de: <http://www.eloquepiensa.com>
- Knapp, M. L. (1995). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona. Paidós.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona. Paidós.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid. Fundamentos.
- Lampis, M. (2013). Del texto a la cultura. Apuntes sobre el pensamiento sistémico aplicado a los estudios culturales. *Signa*, 22, 447-462. doi: 10.5944/signa.vol22.2013.6361
- Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J. L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid. Cátedra.
- Los girasoles ciegos [2008] Los girasoles ciegos. Site oficial. Sinopsis. Recuperado el 10 de julio de 2014 de: www.girasolesciegos.com
- Lyons, J. (1980). *Semántica*. Barcelona. Teide.

- Mandujano Estrada, M. (2013). La ficción y el origen semiótico de los mundos narrativos. *Signa*, 22, 463-480. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/signa>
- Manguel, A. (2002). *Leer imágenes. Una historia privada del arte*. Madrid. Alianza.
- Martin, M. (2005). *El lenguaje del cine*. Barcelona. Gedisa
- Martín Echarri, M. (2014). La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mimesis en la ópera decimonónica. *Signa*, 23, 611-634. doi: 10.5944/signa.vol23.2014.11750
- Martinet, A. (1978). *Elementos de lingüística general*. Madrid. Gredos.
- Martínez Val, J. (2003). Creatividad icónica: Modelos, ideas y actos. *Icono 14*, 1, 44-72.
- Marzal Felici, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar*, 15 (29), 63-68. Recuperado de: <http://www.revistacomunicar.com>
- Maza, M. (1996). Películas del cine mexicano. Los olvidados. *Más de cien años de cine mexicano* (actualización de 2006). Recuperado el 2 de septiembre de 2014 de: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>
- Metz, C. (1969). Los elementos semiológicos del film. En AA.VV., *Ideología y lenguaje cinematográfico* (pp. 113-135). Madrid. Alberto Corazón.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona. Planeta.
- Metz, C. (1979). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona. Gustavo Gili
- Metz, C. (2002 a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. I*. Barcelona. Paidós.
- Metz, C. (2002 b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Vol. II*. Barcelona. Paidós.
- Mitry, J. (1976). Sobre un lenguaje sin signos. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 263-290). Valencia. Fernando Torres.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Madrid. Siglo XXI.
- Mitry, J. (1989). *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Madrid. Siglo XXI.
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*. Madrid. Akal.
- Moles, A. (Dir.). (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao. Mensajero.
- Moles, A. (1976). *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid. Ediciones Júcar.
- Moles, A. y Caude, R. (1977). *Creatividad y métodos de innovación*. Madrid. Ibérico Europea.
- Morris, C. (1962). *Signos, lenguaje y comportamiento*. Buenos Aires. Losada.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona. Paidós.
- Museo Nacional del Prado (2015) Galería online. Murillo, Esteban Bartolomé. Recuperado el 20 de febrero de 2015 de: www.museodelprado.es
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen*. Madrid. Iberautor.
- Ortega y Gasset, J. (2004). *El Espectador. (Obras Completas, tomo II)*. Madrid. Taurus.

- Panofsky, E. (1976). Estilo y material en el cine. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 145-170). Valencia. Fernando Torres.
- Parkinson, D. (1998). *Historia del cine*. Barcelona. Destino.
- Pasolini, P. P. (1969). La lengua escrita de la acción. En AA. VV., *Ideología y lenguaje cinematográfico* (pp. 11-51). Madrid. Alberto Corazón.
- Pasolini, P. P. (1976 a). El rema. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 299-307). Valencia. Fernando Torres.
- Pasolini, P. P. (1976 b). Teoría de las uniones. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 291-297). Valencia. Fernando Torres.
- Pérez Rufí, J. P. (2007). La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrik. *SituArte*, 2 (3), 45-51. Recuperado el 17 de enero de 2015 de: <http://www.feda.luz.edu.ve/index.php/revista-situarte>
- Pla Vall, E. y Torrent Fuentes, K. (2012). *El cine, un recurso didáctico*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – INTEF. Recuperado de: <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/index.htm>
- Pottier, B. (Dir.). (1985). *El lenguaje (Diccionario de lingüística)*. Bilbao. Mensajero.
- Prósper Rives, J. (2011). La perspectiva del personaje en el relato audiovisual. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 291-310). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona. Acantilado.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona. Acantilado
- Rajas, M. (2005). Introducción al análisis retórico del texto fílmico. *Icono 14*, 3 (1), 59-74. doi: 10.7195/ri14.v3i1.429
- Rajas, M. (2009). *La poética del plano-secuencia: Análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Madrid. Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones.
- Rajas, M. (2011). Tiempo de la historia, tiempo del discurso. En F. García García y M. Rajas (Coords.), *Narrativas audiovisuales: El relato* (pp. 349-384). Madrid. Icono 14 Editorial.
- Rajas, M., Gértrudix, M. y Álvarez, S. (Coords.) (2014). *Análisis de secuencias 2. Técnicas de realización*. Madrid. Icono 14 Editorial.
- Rajas, M. y Mateos, C. (Coords.) (2013). *Análisis de secuencias. Innovación didáctica audiovisual*. Madrid. Icono 14 Editorial.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid. Espasa
- Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid. Verdoux.
- Sánchez-Biosca, V. (2001). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona. Paidós.
- Saussure, F. de. (1995). *Curso de lingüística general*. Madrid. Akal.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid. Alianza.

- Searle, J. (2007). *Actos de habla*. Madrid. Cátedra.
- Serrano, S. (1988). *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona. Montesinos.
- Siety, E. (2006). *El plano. En el origen del cine*. Barcelona. Paidós
- Taddei, N. (1979). *Educación con la imagen*. Madrid. Ediciones Marova.
- Urrutia, J. (1976). Bases para la semiología del cine (o dos o tres cosas que sé de ella). En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 29-69). Valencia. Fernando Torres Editor.
- Urrutia, J. (Ed.). (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia. Fernando Torres Editor.
- Valls Gorina, M. y Padrol, J. (1990). *Música y cine*. Barcelona. Ultramar.
- Vela, F. (1976). Desde la ribera oscura. En J. Urrutia, (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 123-143). Valencia. Fernando Torres Editor.
- Vera Méndez, J. D. (2008). La renovación de la narrativa cinematográfica y su influencia en la novela y el teatro. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (pp. 297-309). Madrid. Visor Libros.
- Verschueren, J. (2002). *Para entender la pragmática*. Madrid. Gredos.
- Vías, N. (2006) Sobre el Manifiesto de las Siete Artes. *Miradas de cine*, 52. Recuperado de: <http://www.miradas.net/2006/n52/homenaje.html>
- Vidales, C. (2010). Semiótica y teoría de la comunicación: una propuesta de un punto de vista comunicológico. *Razón y palabra*, 72. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/>
- Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid. Pirámide.
- Warner Bros Entertainment Inc. (2015). Películas: El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford. Recuperado el 7 de febrero de 2015 de: www.warnerbros.es
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, 15 (29), 51-58. Recuperado de: <http://www.revistacomunicar.com>

8.2. Bibliografía consultada.

- Arnheim, R. (1986 b). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid. Alianza.
- Arnheim, R. (1988). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.
- Baines, P. y Haslam, A. (2002). *Tipografía: Función, forma y diseño*. México. Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1988). Introducción al análisis estructural de los relatos. En AA.VV., *Análisis estructural del relato* (pp. 7-38). México. Premia.
- Becker, U. (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona. Robinbook.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona. Paidós.
- Bremond, C. (1970). El mensaje narrativo. En AA. VV., *La Semiología* (pp. 71-104). Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.

- Calvo, C. (2007). *Diccionario del cine. Producción, distribución y exhibición*. Madrid. Ediciones J C.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona. Paidós.
- Chomsky, N. (1984). *Estructuras sintácticas*. Madrid. Siglo XXI.
- Deneb, L. (2001). *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Dijk, T. A. van (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona. Paidós.
- Fast, J. (2008). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona. Kairós.
- Galán Fajardo, E. (2006). El análisis semántico del texto narrativo. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 121-144). Madrid. Laberinto.
- García García, F. (Coord.) (2006). *Narrativa audiovisual*. Madrid. Laberinto.
- Genette, G. (1988). Fronteras del relato. En AA.VV., *Análisis estructural del relato* (pp. 196-210). México. Premia.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu.
- González Requena, J. (Comp.) (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid. Editorial Complutense.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1986). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*. Madrid. Gredos.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). La interpretación iconológica: iconología e iconografía. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 145-164). Madrid. Laberinto.
- Kane, J. (2005). *Manual de tipografía*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Károlyi, O. (2002). *Introducción a la música*. Madrid. Alianza.
- Laver, J. (1988). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid. Cátedra.
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona. Paidós.
- Marchis, G. de y García Guardia, M. L. (2006). El espacio físico y psicológico de las narraciones. En García García, F. (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 83-107) Madrid. Laberinto.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid. Cátedra.
- Martinet, J. (1987). *Claves para la semiología*. Madrid. Gredos.
- Metz, C. (1976). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico ¿A qué distancia estamos de una posibilidad real de formalización?. En J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 375-395). Valencia. Fernando Torres.
- Morales y Marín, J. L. (1986). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid. Taurus.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid. Alianza.

- Panofsky, E. (2004). *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza.
- Pastoureau, M. y Simonet, D. (2006). *Breve historia de los colores*. Barcelona. Paidós.
- Peña Timón, V. (2006). Acción narrativa. En F. García García (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 69-82). Madrid. Laberinto.
- Revilla, F. (2003). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid. Cátedra.
- Rodríguez de Fonseca, F. J. (2009). *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*. Madrid. T&B Editores.
- Roldán Garrote, D. (2006). El sonido en la narrativa audiovisual. En García García, F. (Coord.), *Narrativa audiovisual* (pp. 191-207). Madrid. Laberinto.
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona. Editorial UOC.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona. Paidós.
- Villarnovo, A. y Sánchez, J. F. (1992). *Discurso, tipos de texto y comunicación*. Pamplona. Eunsa.
- Wainwright, G. R. (1987). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid. Pirámide.

9. ÍNDICES ANALÍTICOS.

9.1. Índice de filmes.

Los números en cursiva indican la utilización como ejemplo de la taxonómica de códigos del apartado 2. 3. 6. Los números en negrita indican la pertenencia a la muestra analizada.

- Ágora* (2009) de Alejandro Amenávar. 31
- Alatriste* (2006) de Agustín Díaz Yanes. 41, 53, 62
- Alta fidelidad* (2000) de Stephen Frears. 680
- Amelie* (2001) de Jean-Pierre Jeunet. 114
- American gangster* (2007) de Ridley Scott. **150**
- Apocalypse now* (1979) de Francis Coppola. 30, 100
- Ataque verbal* (2000) de Miguel Albadalejo. 108
- Avatar* (2009) de James Cameron. 27
- Azul oscuro casi negro* (2006) de Daniel Sánchez Arévalo. **158**
- Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu. 26
- Bailar en la oscuridad* (1999) de Lars von Trier. 88
- Ben Hur* (1959) de William Wyler. 107
- Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes. **183**
- Chicken run: evasión en la granja* (2000) de Nick Park y Peter Lord. **239**
- Cometas en el cielo* (2007) de Marc Forster. 110
- Cómo ser John Malkovich* (1999) de Spike Jonze. **258**
- Con faldas y a lo loco* (1959) de Billy Wilder. 97
- Con la muerte en los talones* (1959) de Alfred Hitchcock. **271**
- Crueldad intolerable* (2003) de Joel y Ethan Coen. 110
- Dead man* (1995) de Jim Jarmusch. 115
- Don Juan en los Infiernos* (1991) de Gonzalo Suárez. 103
- Drácula de Bram Stoker* (1992) de Francis Coppola. 116
- Easy rider* (1969) de Dennis Hopper. **297**
- El acorazado Potemkin* (1924) de Sergei M. Eisenstein. 11, 113
- El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (2007) de Andrew Dominik. **305**
- El bueno, el feo y el malo* (1966) de Sergio Leone. 654
- El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia. 110
- El fuera de la Ley* (1976) de Clint Eastwood. **323**
- El gran Lebowski* (1998) de Joel Coen. **334**

El nombre de la rosa (1986) de Jean-Jacques Annaud. **345**
El orfanato (2007) de Juan Antonio Bayona. 654
El piano (1993) de Jane Campion. 102
El secreto de sus ojos (2009) de Juan José Campanella. **360**
El tren (1964) de John Frankenheimer. 77
Enemigo a las puertas (2001) de Jean-Jacques Annaud. 103
Espartaco (1960) de Stanley Kubrick. 104, 118
Europa (1991) de Lars Von Trier. 101
Fahrenheit 451 (1966) de François Truffaut. **375**
French kiss (1995) de Lawrence Kasdan. 30
Hable con ella (2002) de Pedro Almodóvar. **405**
Harry Potter y la Piedra Filosofal (2001) de Chris Columbus. 99
Hijos de los hombres (2006) de Alfonso Cuarón. 116
In time (2011) de Andrew Niccol. 112
Infiltrados (2006) de Martin Scorsese. 669
Intolerancia (1916) de D. W. Griffith. 10
Johnny cogió su fusil (1971) de Dalton Trumbo. **422**
Johnny Guitar (1954) de Nicholas Ray. 107, 119
Jour de fête (1949) de Jacques Tati. 106
La diligencia (1939) de John Ford. 88, 104
La edad de la inocencia (1993) de Martin Scorsese. 116
La gran evasión (1963) de John Sturges. 248, 253, 257
La guerra de las galaxias (1977) de George Lucas. 83
La kermesse heroica (1935) de Jacques Feyder. 20
La lista de Schindler (1993) de Steven Spielberg. 106
La piel que habito (2011) de Pedro Almodóvar. **444**
La saga (1948) de Alfred Hitchcock. 35, 607
La soledad (2007) de Jaime Rosales. 115
La vida secreta de las palabras (2005) de Isabel Coixet. 111
Largo domingo de noviazgo (2004) de Jean-Pierre Jeunet. **451**
Lejos de la tierra quemada (2008) de Guillermo Arriaga. **467**
Los girasoles ciegos (2008) de José Luis Cuerda. **482**
Los siete samuráis (1954) de Akira Kurosawa. 52, 98
M, el vampiro de Düsseldorf (1931) de Fritz Lang. **514**
Malditos bastardos (2009) de Quentin Tarantino. 66

Master and Commander: Al otro lado del mundo (2003) de Peter Weir. 117
Misterioso asesinato en Manhattan (1993) de Woody Allen. **535**
Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) de Pedro Almodóvar. 119
Ninotchka (1939) de Ernst Lubitsch **542**
No habrá paz para los malvados (2011) de Enrique Urbizu. 117
Nosferatu (1922) de F. W. Murnau. 530
Orgullo y Pasión (1957) de Stanley Kramer. 29
Orgullo y prejuicio (2005) de Joe Wright. 112
Pelle el Conquistador (1987) de Bille August. 102
Pequeña miss Sunshine (2006) de Jonathan Dayton y Valerie Faris. 113
Pina (2011) de Wim Wenders. 27
Pleasantville (1998) de Gary Ross. 105
Poder absoluto (1996) de Clint Eastwood. 114
Psicosis (1960) de Alfred Hitchcock. 113
Quiero ser como Beckham (2002) de Gurinder Chadha. 111
Rebeldes del swing (1993) de Thomas Carter. 108
Rumble fish (1983) de Francis Coppola. 100, 106
Salvar al soldado Ryan (1998) de Steven Spielberg. 107
Seda (2007) de François Girard. 104, **552**
Slumdog millionaire (2008) de Danny Boyle. 96, **566**
Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese. 96
The French Connection (1971) de William Friedkin. 105
The italian job (2003) de F. Gary Gray. 30
Tierra y libertad (1995) de Ken Loach. **574**
Traffic (2000) de Steven Soderbergh. 106
Traidor en el infierno (1953) de Billy Wilder. 100, **587**
Tres colores: azul (1993) de Krzysztof Kieslowski. 101
V de vendetta (2006) de James McTeigue. 114
Vicky Cristina Barcelona (2008) de Woody Allen. 50
Viridiana (1961) de Luis Buñuel. 105

9.2. Índice de tablas y figuras.

9.2.1. Tablas.

Tabla 1	Distribución de funciones fílmicas por tipos y filmes. 596
Tabla 2	Distribución de funciones fílmicas por minuto. 600
Tabla 3	Incidencia de los s-códigos en las funciones fílmicas. 605
Tabla 4	Incidencia de los códigos culturales en las funciones fílmicas. 609
Tabla 5	Distribución de clases de dependencias por filmes. 656

9.2.2. Figuras.

Figura 1	Estructura semiótica del filme. 74
Figura 2	Clasificación de los códigos semiológicos. Fuente: De Mauro (1986). 94
Figura 3	Cuadro de clasificación semiológica de las sustancias expresivas y los códigos fílmicos. 95
Figura 4	Suena una sirena: llega la policía. <i>Con faldas y a lo loco</i> (1959) de Billy Wilder. 97
Figura 5	Planificación de la defensa con ayuda de un plano de la aldea. <i>Los Siete Samuráis</i> (1954) de Akira Kurosawa. 98
Figura 6	Ron empieza a jugar la partida de ajedrez mágico. <i>Harry Potter y la Piedra Filosofal</i> (2001) de Chris Columbus. 99
Figura 7	Julie lee la partitura de la música que suena. <i>Tres colores: azul</i> (1993) de Krzysztof Kieslowski. 101
Figura 8	Cinco de noviembre en la Batalla de Stalingrado. <i>Enemigo a las puertas</i> (2001) de Jean-Jacques Annaud. 103
Figura 9	El mundo de ficción televisiva va adquiriendo color. <i>Pleasantville</i> (1998) de Gary Ross. 106
Figura 10	Uso simbólico del color. <i>Johnny Guitar</i> (1954) de Nicholas Ray. 107
Figura 11	Sonrisa defensiva del prisionero alemán. <i>Salvar al soldado Ryan</i> (1998) de Steven Spielberg. 108
Figura 12	Acercamiento del punto de vista a la zona proxémica íntima del personaje mediante travelling. <i>Rebeldes del swing</i> (1993) de Thomas Carter. 109

- Figura 13 Ritual religioso: Amir reza en la mezquita. *Cometas en el cielo* (2007) de Marc Forster. 110
- Figura 14 Fútbol: las mujeres de su familia componen la barrera que tiene que superar Jess. *Quiero ser como Beckham* (2002) de Gurinder Chadha. 111
- Figura 15 Constitución de un equipo de actuación: situación inicial y grupo constituido. *Orgullo y prejuicio* (2005) de Joe Wright. 113
- Figura 16 V practica esgrima entre obras de arte. *V de vendetta* (2006) de James McTeigue. 114
- Figura 17 Fragmentación del cuadro: encuadre doble. *La soledad* (2007) de Jaime Rosales. 115
- Figura 18 El llanto del bebé detiene el combate. *Hijos de los hombres* (2006) de Alfonso Cuarón. 116
- Figura 19 Aparecen la gente y el bullicio que provocan en los escenarios de los atentados frustrados. *No habrá paz para los malvados* (2011) de Enrique Urbizu. 118
- Figura 20 Cine: Iván dobla una secuencia de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar. 120
- Figura 21 La noticia televisiva del apresamiento de un terrorista pone nerviosa a Candela. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar. 120
- Figura 22 Inserto subjetivo. *American gangster* (2007) de Ridley Scott. 157
- Figura 23 Función de lectoproxémica: punto de vista en la zona íntima de los personajes. *American gangster* (2007) de Ridley Scott. 157
- Figura 24 Plano 15: encuadre cenital que activa la connotación. *Azul oscuro casi negro* (2006) de Daniel Sánchez Arévalo. 182
- Figura 25 Plano 64: Connor destacado entre los asistentes al velatorio. Composición y profundidad se unen al lenguaje verbal para fijar la relación paterno filial de los Rooney. *Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes. 238
- Figura 26 Función de expectación por falsa ocularización de Connor. *Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes. 238
- Figura 27 Función de cohesión por paralelismo formal y temático. *Chicken run: evasión en la granja* (2000) de Nick Park y Peter Lord. 257

- Figura 28 Final de los movimientos de encuadre (plano 12): valorización y alejamiento lectoproxémico del personaje. *Cómo ser John Malkovich (1999)* de Spike Jonze. 270
- Figura 29 Plano 23. Aparición de los sicarios en la antesala. *Con la muerte en los talones (1959)* de Alfred Hitchcock. 296
- Figura 30 Plano 25: panorámica y zoom. Función de valorización de los sicarios. *Con la muerte en los talones (1959)* de Alfred Hitchcock. 296
- Figura 31 Función indicativa: Wyatt lee la inscripción gótica. *Easy rider (1969)* de Dennis Hopper. 304
- Figura 32 Distorsión óptica (máscara) asociada a la narración. *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (2007)* de Andrew Dominik. 322
- Figura 33 Acciones y espacios contextualizados. Función deíctica que actualiza la rememoración del personaje. *El fuera de la Ley (1976)* de Clint Eastwood. 333
- Figura 34 Ensoñación del Nota. *El gran Lebowski (1998)* de Joel Coen. 344
- Figura 35 Plano 13: Función de connotación: metáfora visual por la composición del encuadre y la imagen del espacio. *El nombre de la rosa (1986)* de Jean-Jacques Annaud. 359
- Figura 36 Valorización e identificación del sospechoso y expectación por el abandono de la búsqueda. *El secreto de sus ojos (2009)* de Juan José Campanella. 374
- Figura 37 Tercer sintagma descriptivo: connotación por acumulación, amplificación y sinécdoque de la literatura universal en llamas. *Fahrenheit 451 (1966)* de François Truffaut. 404
- Figura 38 Función de connotación: paralelismo retórico entre las mujeres de la película muda y la secuencia crónica. *Hable con ella (2002)* de Pedro Almodóvar. 421
- Figura 39 Planos 15 a 18: ocularización colectiva que culpabiliza al General Tillery. *Johnny cogió su fusil (1971)* de Dalton Trumbo. 443
- Figura 40 La planificación a base de primeros planos y detalles contribuye en la función de género. *La piel que habito (2011)* de Pedro Almodóvar. 450
- Figura 41 Principio y final similares del sintagma seriado: epanadiplosis. *Largo domingo de noviazgo (2004)* de Jean-Pierre Jeunet. 466

- Figura 42 Valorización de Mariana por enfoque selectivo. *Lejos de la tierra quemada* (2008) de Guillermo Arriaga. 481
- Figura 43 Iconografía: aspecto de Virgen Inmaculada de la Madre. *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. 513
- Figura 44 *La Inmaculada Concepción del Escorial* de Esteban B. Murillo. Fuente: Museo Nacional del Prado. Galería online. 513
- Figura 45 Los movimientos de encuadre sitúan el punto de vista en la esfera interpersonal del diálogo: función de lectoproxémica. *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993) de Woody Allen. 541
- Figura 46 El objeto significativo de la carta fija el sentido de la representación. *Seda* (2007) de François Girard. 565
- Figura 47 Nueva función fisonómica de los personajes. *Slumdog millionaire* (2008) de Danny Boyle. 573
- Figura 48 Secuencia final: entierro de David en el presente. *Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach. 586
- Figura 49 Valorización secuenciada de las acciones de Schulz por los movimientos del plano 2. *Traidor en el infierno* (1953) de Billy Wilder. 595
- Figura 50 Gráfico porcentual de funciones fílmicas. 597
- Figura 51 Gráfico porcentual de distribución de clases de dependencias. 658
- Figura 52 Gráfico porcentual de interdependencias. 661
- Figura 53 Gráfico porcentual de determinaciones. 663
- Figura 54 Gráfico porcentual de constelaciones. 665
- Figura 55 Gráfico de distribución por clases de dependencias de los filmes que se ajustan a las medias. 666

10. ANEXOS

ANEXO I: Funciones fílmicas por efectos y filmes.

ANEXO II: Copia digital y reproducción videográfica de los segmentos analizados. (En carpeta de archivos adjunta)

ANEXO I: Funciones fílmicas por efectos y filmes.

Orden alfabético de funciones y filmes. Entre paréntesis, el nombre definitivo del sentido aportado por la función, en los casos en que este debe cambiar. Para facilitar la consulta se consigna a continuación la página donde comienza cada tipo funcional.

Función de anclaje (corroboración). 731

Función de auricularización. 732

Función calificativa (calificación). 732

Función causal (causalidad). 733

Función de cohesión. 735

Función de coloración (coloración musical). 736

Función connotativa (connotación). 737

Función deíctica o deixis (conexión anafórica). 740

Función de elipsis. 742

Función de expectación. 742

Función fisonómica (*fisonomización*). 743

Función de fuera de campo. 744

Función de género. 744

Función indicativa (indicación). 745

Función de información. 749

Función de lectoproxémica. 751

Función de narración. 752

Función de nominación. 753

Función de ocularización. 753

Función de puntuación. 755

Función de representación. 757

Función situacional (especificación situacional). 765

Función de subrayado. 766

Función de valorización. 767

FUNCIÓN DE ANCLAJE (CORROBORACIÓN)

-American gangster

-Ft > LVO = *las palabras de Frank recuerdan que Bumpy, el personaje de la foto, era su jefe*

-Azul oscuro casi negro

-(S-c < > S-c [transiciones]) > LVE = *anclaje de los fundidos como principio y fin del segmento*

-Configuración > LVE = *el segmento es un prólogo siete años antes*

-[Síncresis] (IR < > SR) > (IR < > SR) [deflagración] = *el fuego confirma que el personaje se proponía quemar el contenedor*

-(Nominación) > (IP < > LVO) = *la primera locución de Jorge confirma su nombre*

-SR [off] > (IP < > Cs) = *el colapso del hombre produjo el sonido del golpe fuera de campo*

-Camino a la perdición

-((Representación) + (Ocularización)) > ((IP < > IR) > LVO) = *que el Padre oculte la pistola con la chaqueta porque oye al Chico fija el matiz de espía de la observación de este*

-(Información) > (S-c [composición y profundidad] + (VP < > LVO)) = *la referencia del Señor Rooney a su hijo, en su discurso, junto con la actualización de la imagen de Connor, destacada entre la concurrencia, fijan el sentido de la relación paternofilial sugerida en la escena anterior del despacho*

-IP > (LVO < > (IP < > Cs)) = *Connor, mientras habla, se dirige a Mike mirando hacia la posición del poseedor de los pies junto al orificio, lo que fija el sentido de que son los de este personaje*

-Chicken run: evasión en la granja

-(IR < > SR) > (IP < > RV < > IE < > IR < > SR < > Iact) = *la entrega de la ropa por parte de los ratones ancla el sentido de que fue robada por ellos ante la presencia de los perros*

-Cómo ser John Malkovich

-(IE < > IP) > LVO = *los vocativos de las locuciones fijan el sentido de correspondencia entre las marionetas y los personajes*

-(VP > ((IE < > IP) + LVO + IR)) > (IP < > Cs) = *el cambio de mirada de Craig fija el sentido del cambio de interlocutor en el diálogo de las marionetas*

-Con la muerte en los talones

-(IP < > IR < > LVO) > LVO = *la explicación de Thornhill a sus acompañantes fija el sentido de su reacción al bajar del taxi y consultar la hora*

-El gran Lebowski

-(IP < > (IR < > ST) > Os) = *el reproductor y la funda de casete confirman que el personaje escucha una reproducción fonográfica*

-ST > LVE = *el título de la casete confirma que lo escuchado es una partida de bolos*

-Fahrenheit 451

-(IP < > Cs) > LVO = *las palabras del Capitán a Fabian resaltan y fijan la presencia de este como espía de la acción de Montag de ocultar un libro*

-Hable con ella

-((IP < > IR) < > SR) [síncresis] > (IP < > IR) = *la imagen de Alicia, tapada de nuevo, confirma la acción representada por la síncresis anterior*

-Largo domingo de noviazgo

-(F. Situacional) > LVO = *la narración fija la situación espaciotemporal, especificando fecha y lugar*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-Configuración > LVO = *el diálogo de las niñas de la escalera ancla el sentido 'la Madre espera a Elsie'*

-Slumdog millionaire

-(F. fisonómica) > (IP < > IR < > LVO) = *la respuesta de Salim fija quién es cada uno de los adolescentes, al incorporar el vocativo de su hermano*

-Traidor en el infierno

-{Inferencia: señal} > (IP <> IR <> SR <> IE) = *la acción de Schulz de tirar de la bombilla para desanudar el cable fija el sentido inferido de que la posición anterior es una señal secreta*

FUNCIÓN DE AURICULARIZACIÓN

-Azul oscuro casi negro

-SR [off] <> (IP <> Cs) = *Jorge escucha el golpe que se produce al otro lado del muro*

-Camino a la perdición

-(IP <> Cs <> IR) <> (VP + SR + SC) [sonoridad] = *los sonidos de la escena vista por Michel desde el orificio se escuchan desde el mismo punto, por el mismo personaje*

-El gran Lebowski

-IP <> (IR <> ST) = *el Nota escucha una partida de bolos a través de los auriculares de su walkman*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-(IP <> Cs) <> SR = *la Madre escucha un ruido mientras prepara la mesa*

FUNCIÓN CALIFICATIVA (CALIFICACIÓN)

-American gangster

-((IP <> S-c [escala]) + Cs + {silencios}) <> LVO = *las palabras de Frank sobre Bumpy son sinceras*

-Azul oscuro casi negro

-IP <> (Cc [atuendo] + RV) = *el Padre viste camiseta vulgar y le cuesta correr*

-(Representación [diálogo]) <> (Px <> IE) = *el diálogo es dificultoso, a causa de la separación que provoca el muro*

-([Iteración] LVO + RV) <> Configuración = *el colapso del Padre es grave*

-Camino a la perdición

-IP <> Os = *el rosario y la pistola califican al Padre*

-(IP + Iact) <> M = *la jiga irlandesa tocada por los músicos del velatorio califica a la concurrencia por su ascendencia*

-Cómo ser John Malkovich

-LVO + Configuración = *el diálogo de las marionetas califica al personaje de Craig*

-Con la muerte en los talones

-IP <> Cc [atuendo] = *Thornhill viste elegantemente*

-IR <> Cc [atuendo] = *el uniforme identifica al conserje*

-(IR <> SR) <> LVE = *la entrada del Plaza es un lugar donde no se puede aparcar*

-IR <> Cc [atuendo] = *el uniforme identifica al camarero*

-Easy rider

-AP <> IE = *las obras de arte califican de inusual la decoración del prostíbulo*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-(IR <> IP) > LVO = *Jesse James es un hombre de mediana edad*

-Cc [atuendo y espacios] + Configuración [escenario] = *los códigos culturales caracterizan el escenario histórico*

-IP <> LVO = *el narrador califica al personaje como mutilado, criminal, leal al sur, etc.*

-El gran Lebowski

-(IP <> IR <> RV) <> S-c [movimientos] = *el travelling circular ascendente califica de aturdido el despertar doloroso del personaje*

-El nombre de la rosa

-LVO + EV = palabras y expresiones vocales caracterizan como anciano al narrador en el preámbulo

-IP < > LVO = las palabras de Guillermo le califican como personaje que se rige por la razón

-LVO + Configuración = el narrador caracteriza a Guillermo como inteligente, seguidor de los filósofos griegos y confiado en la razón lógica

-Johnny cogió su fusil

-LVO + Configuración = el diálogo de la retrospección califica a los dos personajes (Kareem y Joe)

-Largo domingo de noviazgo

-(IR < > S-c [escala]) > LVO = la narradora comenta que Bastoche antes era aventurero y valiente

-IP > LVO = Bastoche era carpintero

-Los girasoles ciegos

-IP < > IR < > Px = los acercamientos de Salvador muestran su osadía

-IP < > LVO = según sus palabras, la ideología de Salvador es la del bando vencedor en la Guerra Civil

-IP < > LVO = las palabras belicistas del Padre Rector le califican

-M, el vampiro de Düsseldorf

-IR < > (Cc [atuendo] + LVE) = las tres niñas son escolares

-EV < > LVO = las expresiones vocales infantiles identifican la voz de la niña fuera de campo

-Ninotchka

-Cc [atuendo y trabajo] < > IR = vestimenta y trabajo identifican a los camareros del hotel de lujo

-Cc [atuendo y trabajo] < > IR = uniforme y accesorios de trabajo identifican a la joven como cerillera del hotel

FUNCIÓN CAUSAL (CAUSALIDAD)

-American gangster

-(Representación [diálogo]) > Ft = la fotografía provoca el diálogo explicativo

-Configuración [recuerdo de Frank] > (IP < > LVO) = la segunda pregunta de Eva provoca el recuerdo de Frank

-Azul oscuro casi negro

-(IP < > (LVO + Cs)) > (IP < > LVO) = el Padre se lamenta por confirmar que el chico es Jorge

-Camino a la perdición

-(IP < > Cs) > (Representación) = la mujer ríe porque contempla el juego de los niños

-(IP < > Cs < > IR < > SR) > (IR < > SR < > (IP + IE)) = el Chico se levanta y pone postura de respeto por la llegada de su padre, el ocupante del automóvil

-(IP < > Cs) > (Representación) = la mujer se alegra y se acicala porque ve llegar el automóvil

-(IP < > IR) > LVO = el Padre oculta la pistola con la chaqueta porque oye al Chico

-(IP < > Cs) > LVO = Michel (el Chico) se vuelve con un gesto de atención, cuando termina la postración ante el féretro, porque oye la voz del personaje que llega

-(IP < > Cs < > IR) > (IP < > Cs) = Michel entra sumiso porque su padre se lo ha ordenado con la mirada, tras la despedida de Finn y el diálogo de los Rooney

-(Representación [escondarse]) > (Representación [reflejarse]) = Michel se esconde porque ha comprendido que Connor no miraba hacia el exterior

-(IP < > Cs) > (IP < > IR) = la Mujer se alegra porque ve llegar a Michel a la granja

-Chicken run: evasión en la granja

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > IR < > SR) = la explosión y el humo sobre la señora Tweedy es provocado por la conexión que realiza el señor Tweedy

-Con la muerte en los talones

-(IP < > IR < > LVO) > (IP < > Cs) = *Thornhill se vuelve hacia el taxi porque ha mirado su reloj y se da cuenta de que su secretaria no encontrará ahora a su madre en casa*

-LVO > (IP < > Cs) = *el gesto de Thornhill al mirar su reloj provoca la pregunta de su amigo sobre la inquietud que muestra*

-(IR < > Cc [atuendo]) > (IP < > Cs < > LVO) = *el botones llega hasta Thornhill porque este le ha llamado*

-El gran Lebowski

-(Representación [puñetazo]) > (IR < > Cs) = *la chica ordena golpear al Nota con su gesto*

-(IP < > IR) > SH = *el Nota despierta porque el avisador se pone en funcionamiento*

-El secreto de sus ojos

-SV > (IP < > Cs < > IR < > SR < > IE) = *los espectadores silban por la intrusión de Gómez*

-Fahrenheit 451

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > (Cs + LVO)) = *Montag saca libros del armario cumpliendo la orden del Capitán*

-(IP < > IR < > SR) > (VP < > LVO) = *Montag deja de quemar el dormitorio por la recriminación del Capitán*

-(IP < > IR < > SR < > LVO) > (IP < > IR) = *el Capitán disputa con Montag porque Fabian le ha dicho que esconde un libro*

-Hable con ella

-(IP < > Cs) > (Connotación [alusión erotismo]) = *el espectador interpreta que la turbación de Benigno se debe al desnudo de Alicia*

-Johnny cogió su fusil

-(Representación [salida]) > ((Representación [observación]) + LVO) = *la enfermera sale porque ha entendido la intención de comunicarse de Joe*

-(IP < > Cs) + S-c [montaje] > LVO = *el militar Mayor se sorprende al oír que Joe emite señales Morse*

-(IP < > Cs) > LVO = *el General Tillery se sorprende porque Joe pide socorro*

-M, el vampiro de Dusseldorf

-(IP < > Cs) > Sñs = *la Madre mira porque suena la señal del reloj de cuco*

-(IP < > Cs < > IR) > Sr = *movimiento para abrir y sonrisa de la Madre se deben a que ha oído el timbre*

-Ninotchka

-LVO > (Cc < > IE < > IR < > SR) = *la entrada de la chica provoca admiración*

-LVO > (Iact < > Cs < > IE < > IR < > SR) = *los personajes de dentro lamentan que la chica se vaya*

-LVO > (Iact < > IE < > IR < > SR) = *los tres delegados lanzan una exclamación por la llegada del champán*

-LVO > (Iact < > IE < > IR < > SR) = *los tres delegados expresan admiración por la llegada de las chicas*

-Traidor en el infierno

-(Representación) > (Ocularización) = *Schulz va a la mesa y saca el mensaje secreto de la pieza de ajedrez porque ha visto una señal en la posición de la bombilla*

FUNCIÓN DE COHESIÓN

-Azul oscuro casi negro

- Nºe [iteración] + Configuración = *el número 17 aparece en dos planos contiguos*
- LVO < > (IP < > Cs) = *Jorge atiende cuando le han llamado por el nombre en el plano anterior*

-Camino a la perdición

- LVO + S-c [transiciones] = *presentación de la historia y fundido a blanco cohesionan los encuadres 1 y 2*
- (S-c [profundidad] < > IE) + RV = *el enfoque selectivo del plano 24 y la continuidad sonora de las risas de los niños producen cohesión con los encuadres anteriores*
- (S-c [profundidad] < > IE) + SR = *el enfoque selectivo del plano 27 y la continuidad sonora del motor del auto producen cohesión*
- M + Configuración = *la música unifica el segmento inicial de los títulos de crédito*
- (M < > SC) [sonoridad atenuada] + Configuración = *la música y las palmadas que se oyen atenuadas en el plano 67 cohesionan la unión con el plano anterior*

-Chicken run: evasión en la granja

- S-c [montaje] + ((Representación) < > (Representación)) = *el paralelismo formal y la relación consecuente entre recoger clavos y desclavar cohesionan la representación*

-Cómo ser John Malkovich

- M + Configuración = *la música, que continúa su desarrollo en la escena, la une al bloque narrativo superior que comenzó con el trabajo de Craig en su taller*

-Easy rider

- M + Configuración = *el tema musical que continúa enlaza el segmento con las escenas anteriores*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

- (IR + S-c [transiciones]) < > IR [encuadre siguiente] = *la imagen exterior de la casa, el encadenado y la imagen interior cohesionan el texto actualizado en sus correspondientes encuadres enlazados*
- S-c [transiciones] + Configuración = *los encadenados entre planos de la parte final del segmento cohesionan el discurso*

-El gran Lebowski

- SC [p. 4] < > (IR < > SR) [p. 5] = *el sonido de la propulsión del puñetazo se asocia al lanzamiento del cohete del plano siguiente*

-Johnny cogió su fusil

- (SC < > Mrs) + S-c [transiciones] = *Morse y encadenado cohesionan los planos 4 y 5*

-Lejos de la tierra quemada

- IP < > Cs = *las miradas de Mariana y María construyen el eje que cohesionan los encuadres (planos 3 y 4)*
- M + (IR + (IP < > Cs)) [isotopía] = *la música y la isotopía en las acciones cohesionan la serie retrospectiva y el final del relato*

-M, el vampiro de Dusseldorf

- ((IP < > Cs) + SR) < > (Ocularización [plano anterior]) = *el gesto de mirar hacia arriba y el sonido de pasos en la escalera sirven de cohesión entre planos*

-Slumdog millionaire

- IR + SR = *la imagen del polvo y el sonido del tren, que se mantienen en el plano 15, lo cohesionan con los encuadres anteriores que actualizan la caída y el rodar de los personajes*

-Tierra y libertad

- (M + (Narración)) + Configuración = *música y narración cohesionan las dos escenas del segmento*

-Traidor en el infierno

-S-c [transiciones] + M = *encadenado y música cohesionan esta escena con la siguiente, donde aparecen los ataúdes de los fugados muertos, confirmando la coloración funesta que recuerda las ejecuciones militares*

FUNCIÓN DE COLORACIÓN (COLORACIÓN MUSICAL)

-Azul oscuro casi negro

-M + Configuración = *la música aporta su expresividad a los distintos momentos de la configuración*

-Camino a la perdición

-M + Configuración = *la música aporta distinta expresividad a cada escena de la secuencia inicial*

-M + Configuración = *la música aporta distinta expresividad a las acciones puntuales del acontecimiento de la postración ante el féretro*

-M + Configuración = *la música aporta su expresión siniestra a la escena en que Michel ve a Connor tras la puerta de sus casa, tras haber asesinado a su familia*

-M + Configuración = *la música aporta su expresión optimista a la llegada de Michel a la granja*

-Chicken run: evasión en la granja

-M + Configuración = *la música aporta expresividad épica*

-M + (IR < > SR) = *la música concluye con aire fatalista durante la representación del tubo que comienza a echar humo*

-Cómo ser John Malkovich

-M + Configuración = *la música aporta su expresividad intimista a la escena (y al bloque narrativo al que pertenece)*

-Con la muerte en los talones

-M + (Representación) = *la obertura musical comenta la vorágine humana de la ciudad*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-M + Configuración = *la música aporta su expresión melancólica a todo el segmento*

-El gran Lebowski

-M + Configuración = *una canción se desarrolla y colorea el sueño*

-El nombre de la rosa

-M + Configuración = *la música aporta inquietud al preámbulo*

-El secreto de sus ojos

-M + Configuración = *la música aporta expresión épica mientras el discurso sitúa la acción durante un partido del Racing de Avellaneda, la pasión del sospechoso*

-Fahrenheit 451

-(Os < > LVE < > IR < > SR) + M = *la música tiñe de patetismo la representación de la quema de libros*

-M + Configuración = *la música aporta ritmo e inquietud a la representación del duelo y al resto de la secuencia*

-Hable con ella

-M + Configuración = *la música colorea todo el segmento con su expresión intimista y le confiere unidad*

-Largo domingo de noviazgo

-M + Configuración = *la música aporta gravedad a la situación bélica*

-Lejos de la tierra quemada

-M + Configuración = *la música aporta sentido evocador y hondura a la configuración final*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-M + LVE = *la música aporta inquietud al sentido del cartel: la amenaza del asesino*

-M + Configuración = *la música aporta su expresión siniestra, anunciando un fatal desenlace de la espera*

-Seda

-M + Configuración = *la música aporta su expresión melancólica a la narración del viaje*

-Tierra y libertad

-M + Configuración = *la música aporta su expresión de tristeza al duelo y el sepelio de Blanca*

-Traidor en el infierno

-M + Configuración = *la música aporta la expresividad funesta de las ejecuciones a la actividad de Schulz, que tiene que ver con su relación con el traidor*

FUNCIÓN CONNOTATIVA (CONNOTACIÓN)

-Azul oscuro casi negro

-M + Configuración : gradación y clímax = *el aumento de la intensidad y el ritmo musical anticipan la acción de la combustión del contenedor*

-(IR < > SR) + Configuración : Símbolo = *fuego, símbolo de purificación*

-(IR < > SR) < > Os : antítesis = *fuego y extintor son contrarios*

-S-c [movimientos] + M : metáfora = *el alejamiento del punto de vista con respecto al personaje puede ser un presagio de la frustración de sus intenciones*

-(IP < > IR < > SR) + {ruptura de expectativas} : metáfora = *el Padre tira por tierra los planes de Jorge (choca con el contenedor)*

-S-c [angulación] + Px : metáfora = *existe separación psicológica entre los personajes*

-[Jorge se apoya en el muro] (IP < > IR) < > (S-c + Px) : antítesis = *los personajes separados en intenciones y unidos en sentimientos*

-(IP < > IR < > SR < > IE) + (S-s [movimientos] + M) : alusión y metáfora = *la marcha de Jorge se frustra, renuncia a sus intenciones*

-Camino a la perdición

-(IP < > Cs) < > S-c [movimientos] : metáfora = *el alejamiento del encuadre de la imagen del personaje mirando el automóvil sugiere un distanciamiento en la relación del Chico con su Padre*

-(Representación) + (Ocularización [iterada]) : acumulación = *el sentido de la observación del Chico al Padre se resalta por acumulación*

-M + (IP < > IR) : epíteto = *la música y el paso del personaje de la penumbra a la zona iluminada del pasillo cuando llama al Padre califican la observación como oculta*

-IE [vacío] + (IE > (IP < > Cs)) : metáfora = *el espacio vacío del pasillo y la mirada que le dedica el Chico sugieren dificultades en la relación padre hijo*

-(IP < > IR) < > LVO : antítesis = *la actitud de Connor dice lo contrario que su declaración de estar ocupado*

-[iteración] ((IP < > IR) + (IP < > Cs)) : acumulación y reduplicación = *la rápida combinación reiterada de mirada de Michel y muerte de Finn mantiene y potencia la ocularización*

-[Iteración] < > ((IR < > SR) + S-c) : epanadiplosis = *la iteración del encuadre inicial y el acontecimiento que muestra pone límites a la historia de Michel y marca la escena como presente narrativo*

-IE < > IR : símbolo = *el automóvil abandonado en el camino se convierte en símbolo de la vida que Michel deja atrás*

-Chicken run: evasión en la granja

-(Representación) : alusión = *la acción de Fowler de traer material en sus calzones y esparcirlos en el suelo remite al film La gran evasión (1963) de John Sturges*

-IP < > SV < > IR : hipérbole = *el deslizamiento de Bads al cortar la tela es exagerado y cómico*

-IP < > IR < > SC : hipérbole = *la rapidez con que pone huevos Bunty es exagerada*

-(Representaciones [Tweedy]) < > (Representaciones [gallinas]) : paralelismo = *se establece un paralelismo global entre las representaciones de los trabajos del señor Tweedy y de las gallinas*

-M + (IR < > SR) : sinécdoque, metonimia y metáfora = *la máquina de los Tweedy comienza a funcionar y el tiempo de las gallinas para realizar sus planes ha finalizado*

-Cómo ser John Malkovich

-(S-c [movimientos] < > (IP < > IR)) + (VP < > LVO) : encabalgamiento = *la valorización de Craig moviendo los hilos se actualiza a la vez que la locución de Maxine perteneciente al diálogo de la secuencia siguiente*

-MCM < > (VP < > LVO) : antítesis = *la realidad de historia se opone a los deseos de Craig (su juego de marionetas se contraponen al rechazo que provoca en Maxine)*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-IR < > S-c [velocidad] : catacresis = *el rápido movimiento de las nubes connota el paso del tiempo*

-(IP < > IR) + LVO : tautología = *imagen y lenguaje verbal refieren la mutilación de la mano de Jesse*

-LVO + (IR < > SR) : metonimia, tautología, hipérbole, metáfora = *las palabras del narrador sobre los efectos de la presencia de Jesse y las imágenes y sonidos co-presentes connotan la imponente personalidad del personaje*

-IP + IR : metáfora = *el personaje en el crepúsculo sugiere la premonición del fin de sus días*

-IS + Configuración : símbolo = *el fuego simboliza destrucción*

-S-c [máscaras] + Configuración : metáfora = *la distorsión lateral de varios encuadres sugiere una perspectiva intelectual*

-El fuera de la ley

-4 (IP < > IR < > SR) + (Iact < > IR < > SR) : Acumulación = *la representación de los trabajos se presenta como una suma de elementos correlativos*

-SR + Configuración : Alusión = *el ritmo de los golpes recuerda los latidos del corazón*

-(Lectoproxémica) [iteración] + (Deixis [prado] [asalto] [enterramiento]) : acumulación y repetición diseminada = *Josey recuerda lo sucedido a su familia*

-S-c [montaje] + Configuración : Gradación = *el ritmo de encuadres más cercanos y cortos culmina en los flashes de la introspección*

-El gran Lebowski

-IR + SC : hipérbole = *se exagera el sonido de la fricción con el aire del puñetazo al Nota*

-(IR < > SR) + Configuración : alusión = *la explosión de fuegos artificiales recuerda las convenciones gráficas de cómics y dibujos animados*

-El nombre de la rosa

-IE < > S-c [composición] : metáfora = *la imagen de la torre tras el rastrillo tiene un sentido metafórico de opresión*

-El secreto de sus ojos

-S-c [composición] + IS + Configuración : alegoría = *el final de la secuencia activa el sentido alegórico de que la pasión de Gómez provoca su perdición*

-Fahrenheit 451

-LVO + Configuración : eufemismo e ironía = *el Capitán ordena a Montag usar el lanzallamas de forma eufemística e irónica*

-(Representaciones) + (Subrayados) + IS : símbolo = *las acciones de Montag y la presencia del fuego simbolizan el cambio vital del personaje*

-(Os < > LVE < > IR < > SR) [seriación] : acumulación = *la serie de libros ardiendo subraya el sentido de la representación*

-(Os < > LVE) [serie] : alusión = *cada libro de la serie alude a su contenido y al posible recuerdo de su lectura por parte del espectador*

-((Os < > LVE < > IR < > SR) + (VP [fuera de campo])) + LVO : sinécdoque = *el parlamento del Capitán durante la quema de libros se erige en discurso ideológico del poder*

-(Connotación [ideología]) < > (Coloración [sentimiento]) : antítesis = *la ideología del Capitán y el sentimiento de Montag y el espectador ante la quema de libros son opuestos*

-(Representación) + (Subrayado) : *amplificación, acumulación y sinécdoque = la serie descriptiva amplificada simboliza la literatura universal sucumbiendo a las llamas del poder*

-(Representación) + IS : *símbolo = el fuego que inunda el espacio al final del segmento es símbolo de la rebelión de Montag*

-Hable con ella

-(IP < > IR < > SR) + M) + S-c [escala] : *alusión = la acción de desnudar a Alicia, presentada en detalle y subrayada por la música, alude a escenas de componente erótico*

-S-c [composición] + IR + IP + RV : *alusión = la composición del encuadre cenital, el masaje, la desnudez de Alicia y los reflejos vocales de Benigno sugieren erotismo*

-MCM < > IP : *paralelismo = la imagen final de Amparo en la película muda y el primer plano de Alicia que sigue identifican, por similitud, la situación de los dos personajes*

-(IE < > IR) > S-c [escala] : *metáfora = el detalle de los fluidos connota la copulación de Benigno con Alicia*

-Johnny cogió su fusil

-SR + IR : *símbolo = el tictac del reloj en la oscuridad simboliza el paso del tiempo*

-Configuración + (M + LVO) : *encabalgamiento = música y locución final pertenecen a la escena siguiente, por lo que se produce encabalgamiento*

-IR < > LVO : *sinestesia = Joe siente que le escuchan aunque las señales que emite son visuales*

-La piel que habito

-2 (IR < > SR) < > Configuración : *comparación = se establece comparación entre la acción natural de los insectos y las operaciones de laboratorio de Ledgard*

-Largo domingo de noviazgo

-IR < > IS : *metáfora = el cristo mutilado tiene un significado metafórico antibelicista*

-SR + SR : *aliteración = se unen en repetición los sonidos del trabajo y el sexo*

-((IP < > IR < > SR) > LVO) < > ((IP < > IR < > SR) > LVO) : *epanadiplosis = el recuerdo de la vida de Bastoche antes de la guerra empieza y acaba de la misma forma*

-Lejos de la tierra quemada

-(Lectoproxémica) + (Representación [invitación]) : *metáfora = la invitación de María se entiende como el perdón a su madre*

-IR + (IP < > Cs) [isotopía] : *concatenación = la cadena isotópica conecta todas las tramas del texto con el final del relato*

-IP < > Cs < > IR < > SR < > IE [aceptación] : *metáfora = la aceptación de Mariana de la invitación de María connota su redención*

-(Representaciones [serie retrospectiva + aceptación]) : *metáfora = el perdón de María, aceptado por Mariana, se extiende a la culpabilidad de los otros personajes de la retrospectiva*

-(Representación [abandono]) < > (Representación [aceptación]) : *paralelismo antitético = correspondencia formal y contraposición semántica entre las representaciones del final del abandono y la aceptación*

-Los girasoles ciegos

-(IP < > IR < > SR) < > {personaje sacerdote} : *antítesis = el Padre Rector, a pesar de ser un sacerdote, desmonta un arma con presteza*

-IP + IR + IS + SR + Px + LVO + Cs + S-c [montaje] : *alusión = el acto de lenguaje de la entrevista alude a una confesión*

-Los olvidados

-IR + SC : *símbolo = la presencia extraña, visual y auditiva, de gallinas activa sentidos simbólicos (cobardía, maternidad protectora)*

-(IP < > IR) + Ic : *alusión = la iconografía asociada al acercamiento de la Madre alude a la Virgen María como ejemplo supremo de la maternidad*

-IP < > Cs < > IR : *hipérbole = la pieza de carne que ofrece la Madre sonriendo es desmesurada y resalta su generosidad soñada por Pedro*

-IR < > SC < > IE : *símbolo = la tormenta aporta su sentido simbólico funesto al sueño*

-(Representación [disputa]) + (Subrayado [culmen]) : metáfora = *la disputa por la carne, subrayada en su momento culminante, y su resultado son una premonición connotada del desarrollo del relato*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-M + LVE + IR : metáfora = *la configuración connota el sentido de que el poseedor de la sombra es el asesino*

-(IP < > Cs < > IR) + IE + (LVO < > {silencio}) + M : metonimia = *llamar a Elsie en la escalera vacía connota la angustia de la Madre*

-IE + IR + Os + LVO : metonimia y reduplicación = *las llamadas a Elsie, los espacios vacíos y su servicio de mesa intacto connotan la angustia en aumento de la Madre*

-Os [acumulación] : metáfora = *los objetos significantes evidencian la ausencia de Elsie y dan a entender que ha sido asesinada*

-Slumdog millionaire

-Configuración + S-c [duración y montaje] : acumulación y sinécdoque = *la acumulación de planos y el sentido de la representación connotan que los personajes han caído varias veces*

-Tierra y libertad

-(VP < > LVO) > Configuración : alusión = *la retrospección de las palabras de Blanca trae la arenga y el mensaje de futuro que contenían a su propio entierro*

-(Deixis) + Mc : conmutación = *la sustitución del himno en la retrospección connota el cambio de convicciones de David y la postura ideológica del Autor*

-Traidor en el infierno

-LVO + Configuración : ironía = *Sefton se acusa de ser el traidor sarcásticamente*

FUNCIÓN DEÍCTICA O DEIXIS (CONEXIÓN ANAFÓRICA)

-American gangster

-Ft > Configuración [personaje] = *la fotografía remite al personaje de Bumpy*

-Azul oscuro casi negro

-M > (IP < > (Cs + RV)) = *la música del último encuadre remite a la acción anterior de la extenuación resaltada del Padre*

-Camino a la perdición

-(Representación [reunión]) > (Representación [diálogo Rooney]) = *la escena de la reunión remite al diálogo anterior del Señor Rooney con su hijo Connor y señala la desobediencia de este.*

-(IP < > IA < > ST) > (Representación [inicio]) = *se muestra de nuevo la situación del chico en la playa (tras la muerte de Mike Sullivan en Perdición)*

-(VN < > LVO) > Configuración = *la narración remite a la historia contada, a la presentación y a la relación de Michel con su padre para concluir el conflicto paternofilial expuesto.*

-Con la muerte en los talones

-(IP < > IR < > Cc [transportes] < > LVO) > (Representación [obertura]) = *la acción de arrebatar el taxi a un señor remite a la escena de la apertura en que dos señoras discuten por otro taxi*

-El fuera de la ley

-IA > (IP < > IR) = *recuerdo del trabajo de arar el prado*

-(IA + LVO) > (IR < > SR < > LVO) = *recuerdo del asalto de los botas rojas*

-IE > ((IP < > SR) + IS [cruces]) = *recuerdo del enterramiento de la familia*

-El gran Lebowski

-(Representación [el Nota dolorido]) > (Representación [el Nota relajado]) = *la situación en que despierta el Nota recuerda la relajación que antes disfrutaba*

-El nombre de la rosa

-M > Configuración [preámbulo] = *la música aporta inquietud a la llegada a la abadía porque remite al preámbulo donde se anunciaron hechos terribles*

-Fahrenheit 451

-LVO > Configuración = *las palabras del Capitán remiten a las escenas del entrenamiento y de la ocultación de libros por Montag*

-(IP < > IR) > (IP < > Cs < > IR < > SR) = *la acción de Fabian de hablar al Capitán al oído, interpretada como la delación de Montag, remite al momento en que le vio esconderse el libro*

-Hable con ella

-MCM > Configuración [plano 0] = *la presentación de la película muda remite a las funciones configuradas en el plano 0*

-M > (Representación [desnudar]) = *la música de la escena del beso en la película muda remite a la escena del desnudo de Alicia*

-(IP + M) > (MCM < > IP) = *la imagen de Alicia y la música mantienen el paralelismo establecido antes entre ella y Amparo*

-M > MCM = *la música del inserto recuerda la escena de la película muda en que Alfredo se introduce en Amparo*

-Johnny cogió su fusil

-LVO > Configuración [parte médico] = *la mención a lo dicho por el General Tillery sobre el cerebro de Joe remite al parte médico actualizado en el inicio del filme*

-(S-c [composición] < > (IE + LVE)) > Configuración = *la valorización de la puerta rotulada del almacén remite al momento en que confinaron aquí a Joe por orden del Coronel Tillery*

-Lejos de la tierra quemada

-(Representaciones [serie]) > Configuración [anterior] = *la serie de escenas, tras la invitación de María a Mariana, componen una retrospección que remite a momentos anteriores del relato*

-Los olvidados

-IP < > Cs < > IR > Configuración [escenas anteriores] = *la visión soñada de Julián riendo muerto bajo el camastro remite a la escena de su asesinato presenciado por Pedro y a la escena de santería de Don Carmelo*

-(IP < > Cs < > Px < > IR < > IE < > VP < > LVO) > Configuración [secuencia anterior] = *la interacción onírica entre Pedro y su Madre remite a la secuencia anterior en que él es recibido con hostilidad cuando vuelve a casa*

-LVO > Configuración [asesinato] = *el diálogo onírico se refiere al asesinato de Julián presenciado por Pedro*

-IP < > Cs < > IR < > SC < > IE < > VP < > LVO > Configuración [anterior] = *el sueño sobre la carne en la tormenta de la estancia remite a la escena en que la Madre niega una parte a Pedro*

-Misterioso asesinato en Manhattan

-(IP < > Cs < > LVO) > Configuración [secuencia anterior] = *el recordatorio de la promesa del postre remite a la secuencia anterior donde se produjo dicha promesa*

-Ninotchka

-(IR + Iact) > Configuración = *la cantidad de botellas y de chicas remite a los personajes de los delegados rusos y a sus expectativas en el hotel de lujo*

-Seda

-IR > IR [inicio] = *la imagen del inserto remite a la imagen de la mujer oriental de la secuencia inicial*

-Tierra y libertad

-(VP < > LVO) > Configuración = *la voz y la locución de Blanca remiten a un momento anterior del texto y producen una analepsis sonora que rememora el acontecimiento anterior*

-(IP < > IR < > SR < > IE) > Os = *la acción de recoger tierra en el pañuelo remite, identificándolos, al pañuelo con tierra que apareció al comienzo entre los recuerdos del anciano David*

FUNCIÓN DE ELIPSIS

-Camino a la perdición

-S-c [transiciones] < > Configuración = *el fundido del plano 100 evidencia una elipsis entre las escenas que enlaza*

-El nombre de la rosa

-(Representación [diezmo]) < > Configuración = *la escena del diezmo ocupa el discurso elidido de la salida de Guillermo y Adso*

-Hable con ella

-MCM < > Configuración = *la película muda ocupa el discurso elidido del masaje (hasta representación del mismo en encuadre cenital)*

-MCM < > Configuración = *la segunda parte de la película muda vuelve a ocupar el discurso elidido de la acción del masaje*

-Johnny cogió su fusil

-S-c [transiciones] < > Configuración = *el encadenado entre los planos 4 y 5 señala una elipsis temporal entre las escenas que enlaza*

-La piel que habito

-S-c [montaje] < > Configuración [identidad de encuadre] = *omisión de movimientos de Ledgard introduciendo sustancias en el tubo de ensayo*

-S-c [montaje] < > Configuración = *se omite parte del proceso de laboratorio*

-[Selección] (IP < > IR < > SR < > LVE < > N°e) < > (IP < > IR < > SR) [apertura] = *la apertura de la máquina tras la selección de tiempo señala un salto temporal*

-2 (IR < > SR) < > Configuración = *los insertos ocupan el discurso elidido de las operaciones de laboratorio*

-Los girasoles ciegos

-S-c [montaje] < > Configuración = *elipsis entre la acción de atravesar el patio y el diálogo mostrado*

-Los olvidados

-S-c [transiciones] < > Configuración = *el primer encadenado evidencia una elipsis temporal entre las escenas que enlaza*

-Ninotchka

-S-c [transiciones] < > Configuración = *el encadenado señala una elipsis temporal entre las escenas que enlaza*

-Slumdog millionaire

-(Indicación) < > Configuración = *la indicación del crecimiento provoca el establecimiento de una elipsis temporal entre la caída y la incorporación*

-Tierra y libertad

-(Representación [vela]) < > (Representación [entierro]) = *existe elipsis lógica entre la escena de la entrega del pañuelo (durante velatorio) y el entierro*

FUNCIÓN DE EXPECTACIÓN

-Azul oscuro casi negro

-(IR < > SR) + M + S-c [movimientos] = *la configuración durante el seguimiento de la figura de espaldas aumenta la expectación*

-SR [off] + (IP < > LVO < > {silencio}) = *el golpe fuera de campo y la suspensión del diálogo crean expectación*

-Camino a la perdición

-SC + {negro} = *el sonido reconocible del mar sobre el negro inicial capta la atención del espectador*

-(Ocularización) + (Representaciones) + (F. indicativa) + (Coloración) = *todo parece indicar que Connor ve a Michel al otro lado de la puerta, tras asesinar a su familia*

-El nombre de la rosa

-(IP < > IR < > SR) + LVO = *la salida de la abadía y el anuncio de Guillermo sobre su intención de resolver el enigma de la primera muerte activan expectativas*

-LVO + Configuración = *las palabras del narrador, mientras Adso y Guillermo caminan por el exterior, crean la expectativa de acontecimientos temibles*

-El secreto de sus ojos

-LVO + Cs + (IP < > IR) + S-c [movimientos y escala] = *expectación por retrasarse la confirmación del descubrimiento del sospechoso por Sandoval*

-(IP < > IR) < > (S-c < > IP) = *el espectador presencia cómo Espósito abandona cuando el sospechoso está tan cerca*

-IP < > IR < > SR < > LVO = *la búsqueda en las cabinas del baño crea expectación por el hallazgo del sospechoso*

-S-c [movimientos] < > (IP < > IR) = *el movimiento de encuadre no sigue a Gómez, lo que crea la expectativa de su huida definitiva*

-Hable con ella

-(AP < > LVE) + M + S-c [transiciones] = *el espectador espera alguna forma de actualización de la película anunciada*

-Johnny cogió su fusil

-M + (IR < > SR) = *la percusión crea expectación ante la representación de la habitación en total oscuridad*

-Ninotchka

-(Fuera de campo) + (Representaciones) + (Valorización) + (F. Situacional) + (Indicativas) = *la configuración de la secuencia crea expectación*

-Seda

-IR + Configuración = *la imagen de los ojos orientales crea expectación*

FUNCIÓN FISONÓMICA (FISONOMIZACIÓN)

-Azul oscuro casi negro

-S-c [escala] < > IR = *imagen signo del personaje de Jorge*

-S-c [escala] < > IR = *imagen signo del personaje del Padre*

-Camino a la perdición

-(IP < > IR) < > S-c [escala] = *el Chico descubre su rostro y la escala lo hace reconocible*

-S-c [profundidad y escala] < > IR = *imagen de la mujer que mira por la ventana (la Madre de Michel)*

-S-c [movimientos y escala] < > IP = *el rostro del padre se hace recordable*

-S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje del Señor Rooney*

-IP < > S-c [escala y profundidad] = *imagen de Connor, retrasada por el desenfoque inicial*

-Con la muerte en los talones

-S-c [movimientos y escala] < > IR = *seguimiento de Thornhill y Secretaria, desde su salida del ascensor, que los presenta como personajes.*

-S-c [escala] < > IR = *la escala de encuadre permite el reconocimiento de los dos sicarios*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-S-c [movimientos y escala] < > IR = *presentación del personaje (Jesse James)*

-S-c [escala] < > IR = *presentación del personaje de la Esposa*

-S-c [escala] < > IR = *presentación del Hijo de Jesse*

-Johnny cogió su fusil

-S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje de Kareen*

- S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje de Joe*
- S-c [duración y composición] < > IR = *contextualización de la imagen del Joven militar*
- S-c [escala] < > IR = *imagen del personaje del militar Mayor*

-Largo domingo de noviazgo

- IR < > S-c [escala] = *presentación del personaje de Bastoche*

-Los girasoles ciegos

- S-c [escala] < > (IR < > Cc [atuendo]) = *presentación reconocible del Padre Rector*

-Seda

- (IR < > Cc [atuendo] < > S-c [escala]) > LVO = *presentación del Guía japonés*

-Slumdog millionaire

- S-c [escala] < > IR = *imágenes de Jamal y Salim adolescentes*

FUNCIÓN DE FUERA DE CAMPO

- Azul oscuro casi negro

- IR < > SR [síncresis] = *la asociación entre sonido e imagen actualiza las acciones fuera de campo: abrir el contenedor, rociarlo de gasolina para mecheros, sacar unas cerillas y encender una*
- (VP < > LVO) > Configuración [contexto] = *el contexto precisa la ubicación fuera de campo de algunas locuciones durante el diálogo*
- SR > (IE + (IP < > Cs)) = *suenan un golpe fuera de campo*

-Con la muerte en los talones

- LVO > Configuración [encuadre] = *el primer aviso a Kapland se produce en fuera de campo*

-Fahrenheit 451

- VP < > Configuración = *la mayoría de las locuciones del Capitán se realizan fuera de campo a partir de su voz reconocible*

-M, el vampiro de Düsseldorf

- IR < > Configuración = *la sombra y sus movimientos actualizan el fuera de campo*
- SR > Configuración = *suenan pasos en la escalera*

-Ninotchka

- (VP + LVO + RV + M) > Configuración = *se oyen voces, risas y música fuera de campo*

-Tierra y libertad

- SR > Configuración = *hay alguien más en la estancia donde David vela a Blanca*

FUNCIÓN DE GÉNERO

-Camino a la perdición

- (Representación [velatorio]) + (F. situacional) + Os [pistola] + {ambientación y familia} = *varios elementos explicitados remiten a filmes sobre la mafia en tiempos de la Ley seca*

-Chicken run: evasión en la granja

- M + Configuración = *la música remite a filmes bélicos*

-Cómo ser John Malkovich

- ((IE < > IP) < > IR) + M + S-c [movimientos] = *la acción del beso subrayada por la música y presentada por encuadre con travelling circular remite a filmes de género romántico*

-Con la muerte en los talones

- M + {presentación + paratexto} = *La presentación anuncia un film de suspense.*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-(Connotaciones) + (Coloración) + IP + IR + (F. situacional) + LVO = *varios elementos del film remiten al subgénero del western crepuscular*

-Hable con ella

-M + Configuración = *la música de la escena del beso en la película muda remite al género del melodrama*

-La piel que habito

-(Representación) + M + S-c [escala] = *la situación narrada, la música y la planificación recuerdan otros textos fílmicos*

-Largo domingo de noviazgo

-Cc [espacios y atuendo] + (IR < > SR) + S-c [movimientos] = *la configuración remite a otros filmes bélicos*

-M, el vampiro de Dusseldorf

-IR + Configuración = *la sombra remite a filmes mudos de terror expresionista*

FUNCIÓN INDICATIVA (INDICACIÓN)

-American gangster

-IP < > Cs = *la sonrisa de Eva indica que la situación la hace feliz*

-(Representación [asesinato]) < > ((IP < > Cs) + (Lectoproxémica) + SR + (Ocularización)) = *el asesinato del hombre sorprendido es un recuerdo de Frank*

-(IP < > LVO) < > Configuración [diálogo] = *la última respuesta de Frank indica insinceridad por lo que calla*

Azul oscuro casi negro

-IP < > Cs = *Jorge no ha prendido fuego al contenedor por gamberrismo*

-IP < > (Cs + RV) = *extenuación del padre al final de la persecución*

-(IP < > {silencio}) > LVO [iteración] = *Jorge duda si declara que es él*

-IP < > (LVO + Cs) = *lamento del Padre al saber que el perseguido es Jorge*

-IP < > (Cs + RV) = *los sollozos de Jorge indican que sus palabras son sinceras*

-Cs < > LVO [off] = *el Padre comprende las intenciones de Jorge (asiente a la pregunta del chico)*

-IP < > Cs = *la posición del padre tendido en el suelo denota su colapso*

-RV < > Configuración [contexto] = *la respiración sobre el negro final indica que el Padre está vivo*

-Camino a la perdición

-Iact < > Cs = *con su gesto de severidad y desconfianza, el tendero se muestra superior*

-IP < > Cs = *el Chico disimula su acción del hurto con el gesto de mirar hacia arriba*

-IP < > Cs = *algo llama la atención del Chico*

-IP < > Cs = *el Chico sigue con la mirada el automóvil hasta el garaje*

-IP < > (Cs + LVO) = *Finn amenaza a Connor antes de irse, con gestos y palabras*

-(IR < > SR) < > VP [sonoridad] = *el aumento en la sonoridad de la voz de Mike se asocia a los pies que llegan junto al orificio de Michel, señalándolos como suyos*

-(Subrayado) + (F. connotativa [iteración]) + (IP < > Cs < > IR) + M = *la visión del asesinato de Finn causa una gran impresión en Michel*

-IP < > Cs = *el gesto de Michel, ante la puerta de su casa, tras la cual está Connor, denota temor*

-Chicken run: evasión en la granja

-IP < > (Cs + LVO) = *el señor Tweedy se sorprende al encontrar una herramienta doblada dentro de la máquina*

-Iact < > Cs = *la gallina que provoca el aplastamiento de la del nido de abajo compone gesto de culpable involuntario*

-IP < > Cs = *Fowler saluda como militar que ha cumplido su misión trayendo material en secreto*

-IP <> (Cs + RV) = *los tornillos, tuercas y clavos producen cosquilleo a Fowler al salir de sus calzones*

-IP <> Cs = *la señora Tweedy vigila impaciente el trabajo de su marido*

-S-c [escala] <> Iact <> IR = *las vendas de la gallina que sujeta el clavo indican que ha recibido golpes por error*

-(Iact <> LVO) + (IP <> Cs) = *el júbilo de las gallinas y el gesto de Ginger indican que ha alcanzado su objetivo con éxito*

-Cómo ser John Malkovich

-IE <> IP = *la marioneta femenina representa a Maxine*

-IE <> IP = *la marioneta masculina representa a Craig*

-VP > ((IE <> IP) + LVO + IR) = *la imagen prevaleciente de cada títere, su movimiento y el uso del vocativo en las locuciones indican a quién corresponde la voz en cada momento*

-(IP <> IR <> SR <> LVO) + S-c [angulación] = *la representación en encuadre nadir de Craig accionando las aspas lo identifican como el operador de títeres*

-((IE <> IP) <> Cs) + LVO = *gestos y palabras de la Marioneta Maxine expresan sensualidad*

-RV + ((IE <> IP) <> Cs) + {silencio y contexto} = *suspiro y gesto de mirada, resaltado por el silencio y cargado de sentido por el contexto, expresan la admiración del Títere Craig por la Marioneta Maxine*

-Con la muerte en los talones

-IP <> Cc [trabajo] <> LVO = *los personajes son jefe y secretaria*

-IP <> Px = *la situación proxémica en el taxi indica confianza entre los personajes*

-IR + Configuración = *el taxi se detiene (cesa el movimiento apreciable a través de la luneta trasera)*

-IP <> Cs = *Thornhill mira su reloj al bajar del taxi*

-(IP <> IR <> SR) > LVE = *Thornhill se dirige a un salón del hotel destinado a encuentros (señalado en un cartel)*

-IR <> Cs = *uno de los caballeros de la reunión informal es sordo*

-IP <> Cs = *Thornhill vuelve a mirar su reloj cuando ya está sentado con sus compañeros de cita*

-LVO + Configuración = *aviso al señor Kapland*

-(IP <> Cs) <> LVO = *los sicarios se confunden de hombre*

-(IP <> IR) > (Iact <> Cs) = *Thornhill da propina al botones*

-Easy rider

-(IP <> Cs <> LVO) > Configuración [contexto] = *Wyatt lee un escrito sobre Dios en la pared*

-(VP <> (LVO + RV + SV + EV)) + (IP <> Cs) = *palabras, expresión, señales y reflejos vocales de Billy, así como sus gestos, indican su estado de embriaguez*

-(IP <> Cs) <> LVE [tipografía] = *que el dedo de Wyatt recorra la inscripción indica que la lee*

-IP <> Cs = *abatimiento de Wyatt*

-(LVE [inscripción] > ((IP <> Cs) + S-c [movimientos])) + (VP <> LVO) = *la ocularización y las palabras de Wyatt indican que el personaje lee la inscripción de la pared*

-((Representación [flash]) + LVO) > Configuración [iteración final] = *la cita leída se une al inserto para señalarlo como anticipación, que el final del texto confirmará*

-IP <> Cs = *el gesto de Wyatt tras leer la última inscripción indica el efecto de la cita*

-El fuera de la ley

-IP <> Cs = *el cambio en el gesto de la mirada de Josey es indicio de que algo llama su atención*

-El gran Lebowski

-IP <> Cs = *el cambio de gesto del personaje es indicio de algo que perturba su relax sobre la alfombra*

-S-c [transiciones] + SH + M = *el encadenado, la luz y el pitido del avisador y el cambio de campo sonoro de la canción indican el paso del sueño a la realidad*

-(Representación [el Nota relajado]) <> (Representación [el Nota dolorido]) = *los cambios entre las escenas de la escucha relajada y el despertar señalan la ausencia de la alfombra y el paso del tiempo*

-El nombre de la rosa

-{Negro} > (M + LVO) = la música y la voz semiotizan el negro para configurar la indicación de un preámbulo

-(Ocularización) + (VN + LVO) + IP [manos] = el joven fraile es el narrador que cuenta la historia

-((IP < > Cs) > (Ocularización)) > LVO = el gesto de sobrecojimiento por todo lo que ve y las palabras de narrador indican el desasosiego del joven Adso

-IR + Cs = la rapidez al recoger el diezmo y la avidez del gesto del escribiente indican la codicia de los monjes

-IR > LVO = la mancha de sangre es indicio de la muerte de Adelmo, cuyo final recuerdan las palabras de Guillermo

-El secreto de sus ojos

-LVO < > IR < > S-c [escala] = el individuo señalado no es Isidoro Gómez

-IP < > (Cs + LVO) = Espósito se da por vencido en la búsqueda

-S-c [composición, escala y movimientos] < > IP = la atención centrada en el individuo en primer término derecha y la escala permiten reconocerlo como Isidoro Gómez, cuando Espósito y Sandoval se marchan

-IP < > Cs = Espósito cae en la cuenta de la presencia de Gómez

-(IR < > SR < > LVO) > (IP < > Cs) = la salida airada de un joven de los lavabos, a los ojos de Sandoval, es indicio de que Gómez puede estar dentro

-Sc [movimientos] < > IR = indicación de la altura que corta el paso a Gómez

-IP < > (Cs + RV) = Gómez se lastima al saltar

-IP < > (Cs + RV) = lo gestos y lamentos de Gómez indican su dolor y agotamiento

-Fahrenheit 451

-IP < > (Cs + LVO) = el Capitán ordena a Montag buscar libros

-VP < > LVO = recriminación del Capitán a la acción de quemar el dormitorio

-IP < > (Cs + Px + LVO) = el Capitán ordena tajantemente a Montag salir del cuarto y quemar solo los libros

-IP < > (Px + LVO) = el Capitán recrimina a Montag la acción de quemar la televisión

-IP < > (Cs + LVO) = el Capitán está conforme con la acción de Montag de quemar los libros

-VP < > (LVO + RV) = el Capitán está satisfecho porque cree haber reconducido la actitud de Montag

-IP < > (LVO + Cs) = el Capitán muestra su desencanto con Montag antes de morir quemado

-Hable con ella

-(AP < > LVE) + Configuración = el cartel indica que la película es antigua

-IP < > Cs = el gesto de Benigno indica turbación

-LVO + Configuración = las palabras de Benigno tras desnudar a Alicia indican que trata de calmarse

-IP < > Cs = Benigno se tranquiliza cuando comienza el masaje y la narración de la película

-(S-c + Cc + M) + (MCM > [plano 0]) + LVO [narración] = proyección, remisión al plano 0 y narración indican que la presentación de la película muda es una retrospección

-(IP < > Cs) + (LVO < > {silencio}) = el gesto de Benigno y el final entrecortado de su narración indican turbación

-Johnny cogió su fusil

-((IR + S-c [movimientos]) < > IE) + (LVO < > EV) = valorización y voz masculina se asocian para indicar que esta corresponde al soldado herido

-LVO + Configuración = entonación y contenido de la locución de la voz interior indican el despertar del herido

-((Encabalgamiento) + S-c [transiciones] + C + VP + LVO) > LVO [diálogo] = varios elementos indican el inicio de la escena retrospectiva, su diálogo fija el sentido retrospectivo

-(VP < > LVO) + (SC < > Mrs) = Joe desea que la Enfermera entienda que pide socorro en código Morse

-(VP < > LVO) + (SC < > Mrs) = mientras militares y médicos se aproximan, la voz interior de Joe expresa satisfacción por lograr comunicarse

-IP < > Cs < > LVO = el Joven militar lee las señales Morse de Joe

- $(IP < > Cs) + S-c$ [montaje] = *el militar Mayor se sorprende cuando el Joven militar dice que el herido emite Morse*

- $IP < > IR$ = *el General Tillery ha envejecido, ha pasado bastante tiempo desde que Joe está en situación casi vegetativa*

- $IP < > Cs$ = *el General Tillery se sorprende cuando el Joven militar dice que Joe pide socorro*

- $IP < > Cs$ = *el gesto de seriedad del Joven militar muestra su indignación al comprender la situación de Joe*

- $IR < > Cc$ [atuendo] = *uno de los militares es un capellán castrense, según indican las insignias de su uniforme*

- $IP < > Cs$ = *gesto de culpabilidad del General Tillery*

- $VP < > LVO$ = *la voz interior de Joe vuelve a surgir, preguntándose por qué no responden y percibiendo la salida del General Tillery*

- $IP < > Cs$ = *el rostro desenchajado del General Tillery señala su sentimiento de culpabilidad*

-Largo domingo de noviazgo

- $(IR < > S-c$ [escala]) $> LVO$ = *la narradora empieza a hablar de Bastoche*

-Configuración [analepsis] $> (LVO + Cc$ [atuendo]) = *la narración y la vestimenta de Bastoche y su novia señalan el tiempo pasado de las acciones*

-(Representación [pillaje]) [analepsis] $> LVO$ = *la escena del saqueo de los soldados franceses en una retrospección*

- $IP < > (IR + Cs + RV)$ = *la sangre, el gesto de dolor y el grito de Bastoche señalan que el disparo le ha dado en la mano*

-Configuración [analepsis] $> LVO$ = *el consejo de guerra que condena a Bastoche se dio en el pasado*

-Lejos de la tierra quemada

- $IP < > Cs$ = *el eje construido por las miradas de Mariana y María (planos 3 y 4) indica que la niña se dirige a su madre*

-Los girasoles ciegos

- $(IP < > IR) < > Px$ = *los acercamientos de Salvador señalan la familiaridad con el Padre Rector*

- $(IP < > Cs) > LVO$ = *los gestos de Salvador indican sufrimiento por lo que cuenta*

- $LVO + RV + Cs + \{silencio\}$ = *Salvador muestra sus dudas vocacionales, su desorientación*

- $(IP < > IR < > SR) > LVO$ = *la disposición de telefonar del Padre Rector mientras habla señala que dar un destino a Salvador es la finalidad de la entrevista*

-Los olvidados

- $(IP < > IP) < > IR$ = *Pedro comienza a soñar*

- $((IP < > IP) < > IR) + S-c$ [velocidad] + $M + SC + (IR < > VP$ [asincronía]) = *varios elementos indican el carácter onírico de la secuencia*

- $IP < > Cs$ = *la sonrisa con que despierta la Madre en el sueño de Pedro indica una alegría inusitada en el personaje*

- $IP < > Cs < > Iact < > IR < > SR < > IE < > S-c$ [movimientos] = *varios elementos de la representación son indicadores de la vuelta a la realidad tras el sueño*

-M, el vampiro de Dusseldorf

- $Sñs + Configuración$ = *suenan un reloj de cuco*

- $(Sñs > Rj) + Configuración$ = *son las doce (cuando la Madre deja de lavar para comenzar a preparar la mesa)*

- $IP < > Cs$ = *la Madre está contenta cuando suenan las doce*

- Cc [atuendo] + Configuración = *el atuendo de las personas que esperan a la puerta del colegio denota su clase acomodada*

- $(IR < > (Cc$ [atuendo] + $LVE)) > Configuración$ [contexto] = *las tres escolares acaban de salir del colegio*

- $(IE < > Rj) + Configuración$ = *son las doce y veinte (cuando la madre está terminando de preparar la mesa para la comida): ha pasado tiempo*

- $IP < > Cs$ = *el gesto de mirar hacia abajo y el posterior de mover la cabeza, tras preguntar a las niñas en la escalera, indican preocupación en la Madre*

- $Cs + LVE$ = *el vendedor de globos es ciego*

- (SV <> M) > Configuración = *es el Asesino el que silba la melodía mientras compra el globo*
 - Sr + Configuración = *suenan los timbres: llaman a la puerta*
 - (IP <> Cs <> IR) > Sr = *la Madre sonríe al oír el timbre porque piensa que llega Elsie*
 - LVO + Configuración = *el diálogo con el vendedor de novelas incide en el sentido de la espera a Elsie*

- (IE <> ((Sñs + IR) > Rj) + Configuración = *ha pasado tiempo: la una y cuarto cuando la Madre entra en casa tras comprar el nuevo fascículo de la novela por entregas y mirar la escalera*

- IP <> Cs = *el gesto de la Madre, tras mirar en el reloj que es más de la una, denota preocupación*

-Misterioso asesinato en Manhattan

- IP <> Cs = *la sonrisa permanente de House no denota la aflicción esperada*

- IP <> (Cs + Px + LVO) = *el señor House parece galantear con Carol*

- IP <> Cs <> LVO = *la forma en que House recuerda a Carol el postre prometido expresa confianza y jovialidad extrañas*

- IP <> IR <> SR <> Px = *el señor House muestra descaro al pasar por medio del matrimonio y tocar a Carol*

- IP <> Cs = *la mirada incrédula de Carol hacia el señor House, cuando este se va, indica la impresión de extrañeza que le ha producido la actitud del viudo*

-Ninotchka

- VP + LVO + RV + M = *fuera de campo parece celebrarse una fiesta*

- Iact <> Cs = *las sonrisas de las chicas indican que acuden de buen grado*

- RV > EV = *son las chicas las que gritan tras entrar en la habitación*

- LVO + Configuración = *León llama familiarmente a los delegados por sus nombres de pila*

-Seda

- (IP <> Cs) + LVO = *los gestos y palabras entre Hervé y Baldabiau indican su amistad*

- (IP <> Cs) + LVO = *los gestos, el beso y las palabras entre los esposos indican que se aman*

- IP <> IR = *la barba de Hervé es señal del paso del tiempo*

-Slumdog millionaire

- (Cohesión) <> (S-c [escala] <> IR) = *se infiere que los adolescentes son los hermanos Jamal y Salim, que han crecido*

- LVO <> (Ocularización) = *la pregunta sobre si están muertos de Jamal, asociada a la visión del Taj Mahal, indica la fascinación del personaje por lo que ve*

-Tierra y libertad

- IP <> Cs = *el gesto de David denota tristeza*

-Traidor en el infierno

- IP <> Cs = *Schulz cambia de actitud cuando se queda solo*

FUNCIÓN DE INFORMACIÓN

-American gangster

- LVO + Configuración = *las palabras de Frank informan de lo mucho que estimaba a su jefe*

-Azul oscuro casi negro

- LVO + Configuración = *el diálogo aporta información crucial para la historia (en particular, las explicaciones de Jorge)*

-Camino a la perdición

- LVO + Configuración = *el diálogo entre Michel y Connor aporta datos a la narración de la historia*

- LVO + Configuración = *el comienzo del discurso del Señor Rooney aporta información sobre el personaje*

- LVO + Configuración = *las locuciones de los personajes durante la despedida forzada de Finn y el diálogo de los Rooney informan de la embriaguez de aquel y de la intención de Connor de hablar con él*

-LVO + Configuración = *el diálogo da a entender que el verdadero culpable de la irregularidad en las cuentas (razón de esta reunión), es Connor*

-LVO + Configuración = *la locución del narrador en el final fija sentidos globales del film (Mike temía que su hijo se convirtiera en matón, pero esto no sucede)*

-LVO + (IP < > IR < > IE) = *la narración aporta información que complementa el sentido de la llegada de Michel a la granja: llega para quedarse, para ser adoptado por el Matrimonio amigo*

-Cómo ser John Malkovich

-LVO + Configuración = *el diálogo de las marionetas informa de las razones del titiritero y de sus deseos*

-Con la muerte en los talones

-LVO + Configuración = *el diálogo entre jefe y secretaria informa de que van al Plaza, y de otros aspectos.*

-LVO + Configuración = *la secretaria quiere tomar un taxi y Thornhill accede a su ruego*

-LVO + Configuración = *la justificación sobre la acción de arrebatar el taxi informa de que los personajes se dedican a la publicidad*

-LVO + Configuración = *Thornhill pide a su secretaria que recuerde a su madre su cita de la noche*

-LVO + Configuración = *el diálogo de recibimiento en el Salón de Roble informa de que Thornhill es cliente habitual, y de que se ha citado allí con un amigo y dos caballeros.*

-LVO + Configuración = *se identifica al amigo de Thornhill porque se trata con él por sus nombres de pila. En la reunión se bebe.*

-LVO + Configuración = *la pregunta sobre la intranquilidad de Thornhill evidencia dicha actitud*

-LVO + Configuración = *las explicaciones de Thornhill aclaran el motivo de su inquietud*

-LVO + Configuración = *Thornhill tiene intención de poner un telegrama*

-LVO + Configuración = *el diálogo con el botones informa de que para poner un telegrama Thornhill debe dirigirse a donde aquel le indicará*

-LVO + Configuración = *el diálogo de Thornhill con sus captores informa de que cree que se trata de una broma*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-LVO + Configuración = *el discurso del narrador informa sobre la vida familiar de Jesse*

-LVO + Configuración = *el discurso del narrador informa sobre la identidad falsa y sobre las heridas de Jesse*

-LVO + Configuración = *el discurso del narrador aporta datos sobre el carácter, la edad y los asesinatos de Jesse James*

-El nombre de la rosa

-LVO + Configuración = *el narrador informa de que vivió los acontecimientos que contará*

-LVO + Configuración = *las palabras de los personajes informan de su distinta visión de la abadía*

-El secreto de sus ojos

-LVO + Configuración = *el diálogo informa de que es el cuarto partido en que buscan al sospechoso*

-Fahrenheit 451

-LVO + Configuración = *las palabras del Capitán durante la quema de libros informa de su ideología*

-Hable con ella

-LVO + Configuración = *las palabras de Benigno informan de que esta noche está solo y de que se dispone a dar un masaje a Alicia*

-LVO + Configuración = *las palabras de Benigno informan del efecto que le ha causado la película que ha visto*

-Johnny cogió su fusil

-LVO + Configuración = *el diálogo de la escena retrospectiva aporta datos informativos*

-LVO + Configuración = *el Joven militar traduce las señales Morse de Joe*

-Largo domingo de noviazgo

-LVO + Configuración = *la narración aporta datos sobre el soldado y la procedencia de sus botas*

-Lejos de la tierra quemada

-LVO + Configuración = *la explicación del médico informa de que Santiago se recuperará*

-Los girasoles ciegos

-LVO + Configuración = *el primer intercambio de palabras informa de que los novicios fueron enviados a la cruzada de la guerra*

-LVO + Configuración = *las confidencias de Salvador informan de su participación en la guerra*

-LVO + Configuración = *el destino de Salvador es dar clase en un colegio*

-Los olvidados

-LVO + Configuración = *el diálogo onírico informa de la intención de Pedro de buscar trabajo*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-LVE + Configuración = *el anuncio informa de la recompensa y de la falta de pistas sobre el asesino*

-LVO + Configuración = *la respuesta de las niñas de la escalera informa de que no han visto a Elsie*

-Misterioso asesinato en Manhattan

-LVO + Configuración = *el diálogo informa de que los Lipton han enviado flores y van a la ópera, y de la afección coronaria que (supuestamente) padecía la señora House*

-Ninotchka

-LVO + Configuración = *las palabras de Iranoff informan de que acaban de cenar*

-Seda

-LVO + Configuración = *las palabras de Baldabiau, al entregar la carpeta y la bolsa de dinero a Hervé, informan de que porta una carta credencial*

-Tierra y libertad

-LVO + Configuración = *el personaje narrador cuenta el final de su historia en la Guerra Civil Española*

-Traidor en el infierno

-LVO + Configuración = *las palabras de Schulz informan de su admiración (quizás fingida) hacia los americanos*

FUNCIÓN DE LECTOPROXÉMICA

-American gangster

-IP < > S-c [escala] = *el punto de vista se sitúa en zona proxémica íntima*

-Azul oscuro casi negro

-S-c [movimientos] < > IP = *el movimiento de encuadre provoca un alejamiento del espectador con respecto al personaje (plano 2)*

-S-c [escala] < > IP = *el punto de vista se sitúa en la zona proxémica íntima de los personajes durante el diálogo, por lo que el espectador infiere la sinceridad del mismo*

-Camino a la perdición

-S-c [movimientos] < > IR = *el movimiento de encuadre acerca el punto de vista a la figura del chico (narrador autodieético)*

-S-c [escala] < > (IP < > Cs) = *los primeros planos acercan al espectador al personaje y dan importancia a la mirada de este, cuando va a avisar de la cena a su Padre*

-S-c [escala y subjetividad] < > IP = la escala y los significantes de la subjetividad de la mirada acercan e identifican espectador y personaje

-Cómo ser John Malkovich

-(S-c [escala] + S-c [movimientos]) < > Configuración = escala y movimientos marcan la distancia del espectador con respecto al texto

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-S-c [movimientos y escala] < > IP = los movimientos y escala de encuadre acercan el punto de vista al personaje

-El fuera de la ley

-S-c [escala] < > IP = el punto de vista se sitúa en una zona proxémica extremadamente cercana al personaje

-Fahrenheit 451

-S-c [escala] < > Configuración = los planos de gran escala acercan al espectador a los personajes y a la quema de libros

-Hable con ella

-S-c [escala] < > Configuración = en la escena predominan los planos de gran escala, lo que acentúa la situación de intimidad

-Johnny cogió su fusil

-S-c [movimientos] < > IE = el movimiento de encuadre acerca el punto de vista a la estructura que cubre al herido

-Lejos de la tierra quemada

-S-c [escala] < > IP = el punto de vista se sitúa en la zona íntima de los personajes de Mariana y María, lo que abunda en la perspectiva cognitiva de la primera y confiere sinceridad e importancia a la invitación de la segunda

-Los girasoles ciegos

-S-c [escala] < > IP = los primeros planos sitúan el punto de vista en la zona proxémica de las confidencias de los personajes

-Misterioso asesinato en Manhattan

-S-c [movimientos y escala] < > (Representación [diálogo]) = los s-códigos sitúan el punto de vista en la esfera proxémica del diálogo

FUNCIÓN DE NARRACIÓN

-Camino a la perdición

-(LVO + EV) + Configuración = una voz infantil y cansada presenta la historia

-(VN < > LVO) + Configuración = vuelve la voz narradora, asociada ya al personaje de Michel

-(VN < > LVO) + Configuración = la voz narradora continúa durante la llegada de Michel a la granja

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-(VN < > LVO) + Configuración = la voz de un narrador presenta al personaje de Jesse James

-El nombre de la rosa

-(LVO < > EV) + Configuración = en el preámbulo, la voz senil se presenta como narrador de la historia

-(VN < > LVO) + Configuración = durante el lavatorio aparece de nuevo el narrador y explica las primeras impresiones de Adso al llegar a la abadía

-(VN < > LVO) + Configuración = la voz del narrador aparece mientras Adso y Guillermo caminan a los pies del gran edificio

-Hable con ella

-(VP < > LVO) + Configuración = *Benigno cuenta la película que ha visto*

-Largo domingo de noviazgo

-(LVO + EV) + Configuración = *una voz femenina cuenta los acontecimientos*

-Seda

-(VN < > LVO) + Configuración = *la voz de Hervé narrador cuenta el viaje*

-Tierra y libertad

-(VN < > LVO) + Configuración = *la voz de David narrador cuenta, a Kitty por carta, los acontecimientos*

FUNCIÓN DE NOMINACIÓN

-Azul oscuro casi negro

-LVO < > (IP < > Cs) = *el chico se llama Jorge, pues atiende a ese nombre* -LVO + Configuración = *Jorge llama Papá al otro personaje*

-Camino a la perdición

-IP < > LVO = *el personaje pide a Michel que le llame Connor*

-Con la muerte en los talones

-LVO + Configuración = *el conserje llama sr. Thornhill al personaje*

-Johnny cogió su fusil

-LVO + Configuración = *la chica llama Joe al joven*

-Largo domingo de noviazgo

-IP > LVO = *el primer condenado se llama Bastoche*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-EV < > LVO = *la niña se llama Elsie Beckmann*

-Seda

-(IR < > Cc [atuendo] < > S-c [escala]) > LVO = *presentación del Guía japonés*

FUNCIÓN DE OCULARIZACIÓN

-American gangster

-S-c [composición] + Cs = *actualización del punto de vista del asesino del hombre sorprendido (plano subjetivo)*

-Azul oscuro casi negro

-(IP < > Cs) + IE + S-c [movimientos] + LVO [off] = *actualización del punto de vista del Padre (plano subjetivo)*

-Camino a la perdición

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *el Chico mira lo que hace el Padre en la habitación*

-IE > (IP < > Cs) = *el Chico mira el pasillo y la habitación vacías antes de irse por la escalera*

-(IP < > Cs < > IR) + (S-c [movimientos] < > IR) = *visión subjetiva de Michel del recorrido del agua deshelada junto al féretro*

-(IR < > Cc [ritual]) [encuadre intermedio] > (IP < > Cs) = *Michel mira al difunto, que tiene monedas sobre los ojos*

-Os > (IP < > Cs) = *Michel ve la chaqueta del Señor Rooney en el despacho*

-(IP < > IR < > LVO) [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Michel mira y atiende al orador Señor Rooney*

-(IP < > IR) > ((IP < > Cs) + S-c [composición]) = *Michel ve desde la portada de la casa como el Señor Rooney vuelve tras dialogar con su hijo*

-(IP < > Cs < > IR) > (IP < > Cs) = *Mike Sullivan ve a su hijo Michel entre los curiosos de la portada, tras la despedida de Finn y el diálogo de los Rooney*

-(Repr. [reunión]) > ((IP < > Cs [iteración]) + S-c [angulación, movimientos, máscaras y profundidad]) = *Michel ve la reunión de Finn y Connor por un orificio junto al suelo*

-(IP < > IR) > (IP < > Cs) = *Michel ve que el asesino de su familia es Connor Rooney*

-(IP < > IR) > (IP < > Cs) = *lo granjeros ven llegar a Michel*

-Con la muerte en los talones

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *los sicarios vigilan el Salón de Roble (ocularización interna secundaria)*

-Easy rider

-LVE [inscripción] > ((IP < > Cs) + S-c [movimiento]) = *una panorámica enlaza la mirada de Wyatt con la segunda cita escrita en la pared (ocularización interna secundaria)*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Jesse mira el fuego*

-El fuera de la ley

-S-c [composición] + (IP < > Cs) = *Josey mira los trabajos del rancho (ocularización interna por medio de encuadre conativo)*

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Josey mira hacia atrás y ve a la Joven de Kansas (ocularización interna secundaria)*

-El gran Lebowski

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *el Nota ve sorprendido a la chica pelirroja y sus dos sicarios*

-El nombre de la rosa

-Configuración > ((IP < > Cs) + S-c [composición]) = *el joven fraile mira todo con atención (y aprensión) al llegar a la abadía*

-IE > ((IP < > Cs) < > S-c [movimientos y angulación]) = *encuadre subjetivo de Guillermo, que mira el imponente edificio desde abajo*

-El secreto de sus ojos

-Configuración > S-c [movimientos] = *toda la secuencia se desarrolla desde la visión del espectador*

-Fahrenheit 451

-IR > ((IP < > Cs) + S-c [movimientos]) = *Fabian pone su atención sobre el tostador de la cocina*

-(IR < > SR) > (IP < > Cs) = *Montag queda mirando el fuego que ha provocado en el dormitorio*

-(IR < > SR < > IE) > (IP < > Cs) = *el Capitán mira la pira de libros*

-(Os < > LVE < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *Montag ve cómo se queman las obras literarias*

-((IP < > IR < > SR) < > S-c [escala]) > (IP < > Cs) = *Montag observa atentamente las acciones del Capitán de quitarse los guantes y calentarse las manos mientras habla*

-Hable con ella

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Benigno se dirige a Alicia, en coma en su cama (ocularización interna secundaria)*

-(IP + S-c [angulación]) > (IP < > Cs) = *Benigno mira, todavía turbado, a Alicia*

-Johnny cogió su fusil

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *mientras habla, el militar Mayor mira a Joe, que sigue emitiendo señales Morse*

-IP [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *el militar Mayor mira y se dirige a Tillery cuando cita la carencia de cerebro de Joe diagnosticada por el apelado*

-IP > 3 (IP < > Cs) = *el militar Mayor, la Enfermera y el Joven militar miran al General Tillery, señalándole como culpable de la situación de Joe*

-Largo domingo de noviazgo

-(Representación [precariedad]) > (S-c [movimientos] + (Iact < > Cs)) = *plano subjetivo del jefe del pelotón que contempla los soldados de la trinchera al pasar*

-Lejos de la tierra quemada

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Mariana mira la escena de las explicaciones del Médico y a María correr hacia la habitación*

-(IP < > IR < > SR) > (IP < > Cs) = *Santiago ve a Mariana montar en bicicleta*

-S-c [composición] + Configuración = *antes de abandonarlo, Mariana mira a Santiago dormido*

-Los girasoles ciegos

-(Representación [planos 1 y 3] > (((IR < > Cc [atuendo]) < > Cs) + S-c [angulación]) = *el sacerdote de la ventana mira a Salvador atravesar el patio*

-Los olvidados

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Pedro mira asombrado la gallina que vuela (mirada del personaje más encuadre conativo)*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *la Madre mira el reloj de pared*

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *la Madre mira el reloj de pared (por segunda vez)*

-(Representación [diálogo en escalera]) > (S-c [angulación] + VP + (Iact < > Cs)) = *el breve diálogo con las niñas de la escalera se ofrece desde la perspectiva de la Madre*

-IE > ((IP < > Cs < > IR) + S-c [angulación] + VP) = *las escaleras vacías en plano subjetivo de la Madre*

-Configuración [reloj: encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *la Madre mira el reloj de pared (por tercera vez)*

-Seda

-(IP < > Cs) + S-c [composición] = *Helene y Baldabiau miran cómo se marcha Hervé*

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Hervé mira al guía japonés (ocularización interna secundaria)*

-Slumdog millionaire

-(Cc [espacios] < > IR) [encuadre intermedio] > (IP < > Cs) = *los personajes ven el Taj Mahal entre el polvo*

-Tierra y libertad

-Configuración [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *David mira a la madre de Blanca que también está en la estancia*

-Traidor en el infierno

-(S-c [angulación] + IE) [encuadre siguiente] > (IP < > Cs) = *Schulz mira la bombilla recogida por el cable anudado*

FUNCIÓN DE PUNTUACIÓN

-Azul oscuro casi negro

-S-c < > S-c [transiciones] = *los fundidos acotan el segmento textual*

-S-c [movimientos] + Configuración = *la panorámica horizontal del plano 1 explicita la sucesión de las acciones*

-M [suspensión] + Configuración = *la suspensión musical da paso al diálogo*

-Camino a la perdición

-M + Configuración = *las variaciones de la música puntúan las distintas escenas de la secuencia inicial*

-M + Configuración = *las variaciones de la música puntúan las acciones concretas durante la postración ante el féretro*

-M + S-c [transiciones] = *la música y el fundido concluyen el filme*

-Easy rider

-M [suspensión] + Configuración = *el fin del tema rock centra la atención en la escena y las palabras que lee Wyatt*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-S-c [transiciones] + Configuración = *el fundido pone fin a la presentación del personaje y al segmento filmico*

-El fuera de la ley

-M + Configuración = *los subrayados musicales señalan el inicio y el fin de la introspección de Josey*

-El nombre de la rosa

-M [suspensión] + Configuración = *la conclusión musical centra la atención en la representación de la llegada a la abadía y la separa los créditos*

-Fahrenheit 451

-M + Configuración = *el fraseo conclusivo de la música cierra el segmento*

-Hable con ella

-S-c [transiciones] + Configuración = *el encadenado enlaza el cartel con la secuencia siguiente*

-M [suspensión] + Configuración = *la pausa musical en el encuadre cenital evidencia la separación de película muda y secuencia crónica.*

-Johnny cogió su fusil

-S-c [transiciones] + Configuración = *el encadenado entre los planos 4 y 5 sirve de enlace entre escenas*

-Largo domingo de noviazgo

-S-c [transiciones] + Configuración = *el iris de apertura resalta el inicio del filme*

-M + Configuración = *el cambio tonal y de textura de la música marca el fin de la presentación y el inicio de la narración*

-Lejos de la tierra quemada

-M + S-c [transiciones] = *la conclusión de la música y el fundido finalizan el texto*

-Los olvidados

-S-c < > S-c [transiciones] = *los encadenados acotan la secuencia onírica*

-M + SC [suspensión] + S-c [transiciones] = *fraseo conclusivo musical, cese de los sonidos de la tormenta y encadenado que funde las imágenes señalan el final del discurso onírico*

-S-c [transiciones] + Configuración = *el fundido final señala la conclusión del discurso de la secuencia*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-S-c [transiciones] + Configuración = *el fundido sirve de conclusión al segmento textual*

-Ninotchka

-S-c [transiciones] + Configuración = *el encadenado enlaza las escenas*

-Slumdog millionaire

-M [suspensión] + Configuración = *la conclusión del tema musical señala el fin de la acción de rodar por la tierra*

FUNCIÓN DE REPRESENTACIÓN

-American gangster

-IP <> IE <> IR <> Cs <> LVO = diálogo sobre Bumpy Johnson y su fotografía

-IR <> SR <> SC <> Cs <> RV = un hombre es sorprendido en su cuarto y asesinado de un disparo

-Azul oscuro casi negro

-Cc [trabajo] <> SR = pasa el camión de la basura y un operario la recoge

-Os <> IR = el chico coge el cargador de mecheros de su bolsillo

-IR <> SR [síncresis] = la figura del chico avanza hasta el contenedor, lo abre, lo rocía de gasolina para mecheros, saca unas cerillas y enciende una

-IR <> SR <> S-c [movimientos] = deflagración en el contenedor

-Os <> SR <> SR = una mano (del Padre) coge el extintor

-IP <> IR <> SR = el Padre persigue a Jorge

-IP <> IR <> SR <> IE <> LVO = el Padre choca con el contenedor y sigue la persecución

-IP <> LVO <> IR <> SR <> VP = situación de diálogo

-IP <> IR <> SR = Jorge, que estaba sentado, se levanta

-IP <> IR <> SR <> IE = Jorge vuelve a saltar el muro para socorrer a su Padre, tendido en el suelo

-Camino a la perdición

-IR <> Cc [atuendo] <> SR = un niño de época pasada frente al mar

-IR <> Cc [trabajo] <> LVO = un chico montado en bicicleta vende periódicos a los obreros que salen de las fábricas

-IP <> IR = el Chico vendedor de periódicos se aleja de las fábricas en su bicicleta

-IP <> IR <> SR <> Cc [espacios] = el Chico circula por la ciudad hasta una tienda

-IP <> Iact <> IR <> (SR + SC) <> Cc [espacios, trabajo, dinero] <> LVO = el Chico entra en una tienda donde da cuenta de la venta de periódicos al tendero

-IP <> Iact <> IR <> SR = el Chico roba un paquete de tabaco cuando el tendero le da la espalda

-IP <> IR <> IE <> SR = el Chico sale de la tienda y se dispone a fumar en pipa con el tabaco del paquete robado

-IP <> IR <> SR <> Cc [espacios] = el Chico circula en bicicleta por la ciudad mientras fuma en pipa

-IP <> IR <> Cs <> RV <> SR = el Chico llega a una casa con jardín y juega a tirarse bolas de nieve con otro niño que le aguardaba entre los árboles

-IR <> Cs <> IE <> S-c [profundidad] = una mujer mira por la ventana y sonríe

-IP <> Cs <> IR <> SR = el Chico se levanta, esconde la pipa y compone postura respetuosa

-IR <> SR <> (IP + IE) = un automóvil llega a la casa y pasa por delante del Chico

-IP <> Cs <> IR <> IE <> S-c [profundidad] = la mujer (la Madre del Chico) se compone el peinado y sonríe mientras ve llegar el automóvil

-IP <> IR <> SR = el automóvil entra en el garaje seguido por el Hermano pequeño

-IP <> IR <> SR = el Chico acaba de subir las escaleras y se adentra en el pasillo en penumbra

-IP <> S-c [composición] <> IR <> SR = el Chico se para en el pasillo a observar al Padre en la habitación

-IP <> IR <> SR <> LVO <> SV = el Chico avisa al Padre de la cena y este lo agradece lacónicamente y desaparece en la habitación

-IP <> Cs <> IR <> SR = el Chico se va hacia la escalera y antes de bajar se vuelve a mirar hacia el pasillo

-IP <> Cc [ritual] <> IR <> SR = Michel (el Chico) y su Padre rezan junto al féretro

-IP <> Cs <> IR <> LVO <> SR = Michel pregunta con la mirada y su Padre aclara que el hielo conserva el cuerpo

-IP <> IR = Michel se yergue sobre el féretro

-IP <> Cc [ritual] <> IR <> SR = Michel y su Padre terminan su postración religiosa y se levantan

-IP <> Cs <> IR <> SR <> LVO <> RV = un señor mayor (John Rooney) acoge con los brazos abiertos a la familia de Michel

-IP <> Cs <> IR <> SR <> LVO <> RV <> M = Michel encuentra a Connor cuando busca la chaqueta en el despacho del Señor Rooney, dialoga con él y se marcha sin conseguir su propósito porque el otro se lo impide

-IP <> Iact <> IR <> SR <> (LVO <> VP) <> EV [cesantes] = el Señor Rooney comienza hablar a la concurrencia, que enseguida presta atención; Michel y Connor también atienden

-IP <> Cs <> IR <> Iact <> EV <> M <> SC = Michel pretende ver el acontecimiento de la expulsión de Finn, entre la gente, mientras los músicos tocan y les siguen palmadas en el salón

-IP <> Iact <> IR <> EV <> M <> SC = Michel sigue a la fila de hombres encabezada por el Señor Rooney que atraviesa el salón

-IP <> IR <> SR <> LVO <> Iact = Mike Sullivan (el Padre de Michel) y Connor despiden forzosamente a Finn McGovern ante la mirada de Michel y varios hombres situados en la portada de la casa

-IP <> IR <> SR <> LVO <> Iact = cuando Finn se va, el Señor Rooney dialoga con su hijo (y le da órdenes) junto a Mike Sullivan (el Padre de Michel) y ante la mirada de Michel y varios hombres situados en la portada de la casa

-IP <> IR = el Señor Rooney vuelve hacia la casa tras la marcha de Finn y el diálogo con su hijo

-IP <> Cs <> IR = Michel se dirige al interior, tras la despedida de Finn, con gesto de sumisión

-IP <> Cs <> IR <> SR = Michel tendido en el suelo bajo la lluvia, mirando por un orificio

-IP <> Cs <> Px <> IR <> SR <> SC <> (VP <> LVO) = reunión entre Finn y Connor, en presencia de Mike y los guardaespaldas del primero, que termina con la muerte de estos porque Connor dispara primero a la cabeza de Finn (todo lo cual ve Michel por el orificio de una portezuela)

-IP <> Cs <> IR = Michel en el porche de su casa, tras oír los disparos que matan a su Madre y a su hermano Peter

-IP <> Cs <> IR <> IE = Connor llega hasta la puerta, se descubre y mira al frente

-IP <> Cs <> IR <> SR <> RV <> IE = Connor no mira a Michel en el exterior, sino a su reflejo sudoroso, jadeante y turbado en el cristal de la puerta

-IP <> IR <> SR <> IE = Michel se esconde entre las sombras del porche (antes de que salga Connor)

-IP <> Cs <> Iact <> IR <> SR <> IE = Michel llega con maleta y perro a la granja amiga y deja el coche en el camino. Mientras el Matrimonio propietario arregla la casa y lo ve llegar

-Chicken run: evasión en la granja

-IP <> IE <> IR <> SR = el señor Tweedy martilleando en la máquina

-S-c [escala] <> IR <> SR <> (Iact <> RV) <> IE = las gallinas desclavan puntas de su gallinero

-S-c [escala] <> IR <> SR <> (Iact <> LVO) <> IE = las gallinas recogen las puntas desclavadas

-Iact <> IR <> SR = otra gallina saca un clavo del suelo con un martillo

-IP <> IR <> SR <> IE = el señor Tweedy encuentra una llave doblada en la máquina

-(Iact <> RV) <> IR <> SR <> IE = durante el trabajo de las gallinas, una de ellas es aplastada por la torpeza de otra

-IP <> IR <> SR <> IE = Fowler trae en secreto tuercas, tornillos y clavos

-IP <> IR <> SR <> IE = el señor Tweedy conecta la máquina, se produce una explosión y un humo negro rocía la cara de la señora Tweedy

-(Iact <> Cs <> SR) <> (IR <> SR) = alguien roba la ropa del cordel mientras los perros vigilan

-(IP <> RV) <> IE <> IR <> SR <> Iact = los alegres ratones entregan la ropa robada a una gallina

-Iact <> IR <> SR <> IE = las gallinas cortan y cosen telas en un gallinero

-IP <> IR <> SR <> IE = el señor Tweedy trabaja con un atornillador de manivela

-(IP <> RV) <> Iact <> IR <> SR <> IE = Bunty trabaja sin dejar de poner huevos junto a una compañera con un atornillador de manivela

-IP <> IR <> SR <> LVO <> RV = los ratones recogen al vuelo los huevos de Bunty

-Iact <> IR <> SR <> RV <> LVO = dos gallinas clavan tablas mientras otra sujeta el clavo y les anima a golpear fuerte

-(IP <> RV) <> IR <> SR <> IE = el señor Tweedy pone una rueda dentada en la máquina

-(Iact <> RV) <> IR <> SR <> IE = dos gallinas sierran maderas con esfuerzo

-(IP <> RV) <> IR <> SR <> IE = el señor Tweedy trabaja con una llave de tuercas

-(Iact <> RV) <> IR <> SR <> IE = una gallina trabaja con una llave de tuercas

- (IP < > RV) < > IR < > SR < > IE = *el señor Tweedy pone una tapa en la máquina*
 - IP < > Iact < > RV < > IR < > SR = *Ginger y sus compañeras terminan una pieza y la colocan en su posición*
 - IR < > SR = *el tubo del tejado empieza a echar humo*

-Cómo ser John Malkovich

- MCM < > (IP < > IR < > SR < > IE) = *Craig acciona las marionetas en su taller para representar sus deseos imaginados*
 - (IE < > IP) < > IR = *las marionetas se besan*

-Con la muerte en los talones

- IR < > Cc [trabajo, espacios, transportes] < > LVE = *una multitud sale del trabajo hacia los transportes públicos*
 - IR < > (Cc [transportes] + LVE) = *dos señoras discuten por un taxi*
 - IR < > Cc [transportes] = *un hombre pierde el autobús*
 - IR < > SR = *ambiente en el vestíbulo del edificio del que sale Thornhill con su secretaria.*
 - IP < > IA < > Cc [trabajo] < > LVO = *Thornhill y su secretaria salen del trabajo todavía trabajando.*
 - IP < > Iact < > IR < > LVO = *Thornhill intercambia saludos con el conserje*
 - IP < > Cc [actos sociales] < > IR = *Thornhill compra un periódico*
 - IP < > IR < > SR < > LVO = *ambiente en la calle mientras Thornhill sigue dictando a su secretaria.*
 - IP < > IR < > Cc [transportes] < > LVO = *Thornhill arrebató el taxi a un señor*
 - IP < > IR < > SR < > LVO = *diálogo en el taxi*
 - IP < > IR < > IE = *Thornhill hojea el periódico en el taxi mientras habla con su secretaria*
 - IP < > Cs < > LVO = *indicaciones de Thornhill al taxista*
 - IR < > LVO = *contestación del taxista*
 - IP < > IR < > Iact < > Cc [dinero] < > LVO = *Thornhill paga al taxista para que lleve de vuelta a su secretaria*
 - IP < > IR = *Thornhill sale del taxi*
 - IR < > SR = *ambiente de la calle ante el Plaza*
 - IP < > IR < > Cc [transportes] < > SR < > LVO = *Thornhill se vuelve hacia el taxi para precisar algo, pero el taxi arranca*
 - (IP < > IR < > SR) < > (Cc [espacios] < > IR < > M) = *Thornhill atraviesa el vestíbulo del hotel de lujo*
 - IP < > IR < > Cc [atuendo] < > LVO = *Thornhill es recibido y guiado por el camarero del Salón de Roble*
 - IR < > SR = *ambiente del Salón de Roble*
 - IP < > IR < > Cc [actos sociales y atuendo] = *Thornhill llega a una reunión informal de hombres de negocio*
 - IP < > Iact < > LVO = *Thornhill explica a sus compañeros el motivo de su inquietud, su amigo entiende mal, y él aclara y aumenta la explicación*
 - IR < > IE < > S-c [composición] = *dos hombres aparecen en el hall del Salón de Roble justo antes del aviso al señor Kapland*
 - IR < > Cc [atuendo] < > LVO = *un botones pregona por el Salón de Roble el aviso a Kapland*
 - IP < > Cs < > LVO = *Thornhill llama al botones*
 - IR < > Cc [atuendo] = *el botones va hasta la posición de Thornhill*
 - IP < > Iact < > LVO = *diálogo de Thornhill con el botones*
 - IP < > Iact < > LVO = *Thornhill ofrece disculpas por tener que ausentarse y sus compañeros las aceptan.*
 - IP < > IR < > (Iact < > Cs < > LVO) = *Thornhill sigue al botones y este le indica dónde debe dirigirse para poner el telegrama*
 - IP < > IR < > LVO = *Thornhill es retenido, amenazado y raptado por los sicarios*

-Easy rider

- IP < > IR = *Billy bebe y fuma en un rincón*
 - IP < > IR < > SR = *Wyatt se mueve por la habitación*
 - IP < > IR < > SR = *Billy bebe, fuma, se abanica con su sombrero...*
 - IR < > (S-c [duración] + {silencio}) = *un flash muestra una moto ardiendo en una cuneta*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

- (IP <> IR) > LVO = *Jesse James se acomoda en su mecedora*
- (IP <> IR) > LVO = *la esposa atiende a los hijos*
- (IP <> IR) > LVO = *el hijo de Jesse juega*
- IP <> IR = *Jesse juega con su hijo en el jardín*
- IP <> IR = *Jesse cocina con sus hijos*
- (IP <> IR <> SR <> Cc [espacios, actos sociales y atuendo] <> LVO) > LVO = *Jesse James relacionándose de incógnito por la ciudad*
- IP <> IR <> SR = *Jesse en el campo al atardecer*

-El fuera de la ley

- IR <> SR = *ambiente diurno en el paraje natural*
- IP <> IR = *Josey sentado en un promontorio*
- IP <> IR <> SR = *el Amigo clava un poste de la cerca*
- IP <> IR <> SR = *la Anciana sacude una estera*
- IP <> IR <> SR = *Rayo de Luna corta leña*
- IP <> IR <> SR = *el antiguo Jefe indio y el Caballero mexicano construyen un cercado*
- Iact <> IR <> SR = *el perro lleva una astilla de leña al interior de la casa*
- (IP <> Cs <> IR) <> SR = *Josey tira briznas de hierba pero sigue observando los trabajos de sus compañeros*
- IP <> IR = *lo que llama la atención a Josey es la Joven de Kansas entre los árboles, frente a él*

-El gran Lebowski

- IP <> IR <> ST <> IE = *el Nota está relajado sobre su alfombra nueva, escuchando bolos, mientras espera el aviso del buscapersonas*
- IR <> Cs <> S-c [angulación] = *tres personas miran al Nota tendido en la alfombra*
- IR <> S-c [angulación] = *el hombre de la izquierda lanza el puñetazo contra el Nota*
- IR <> SR = *explosión de fuegos artificiales*
- IR <> SR = *los bolos se alejan volando en el sueño*
- IP <> IR <> M <> IE <> RV = *el Nota despierta en el suelo con dolor, escuchando la canción del sueño a través de los auriculares*

-El nombre de la rosa

- (IR <> SR <> Cc [atuendo y espacios]) > LVO [preámbulo] = *la abadía*
- IP <> IR <> SR <> IE = *los dos franciscanos (Guillermo y Adso) llegan a la abadía*
- Iact <> Cs <> LVO <> IP <> IR <> SR = *ritual de bienvenida*
- Iact <> IR <> SR = *unos monjes cierran la puerta*
- IP <> Cs <> LVO <> IR <> SR <> IE = *Adso y Guillermo dialogan mientras se dirigen al exterior de la abadía*
- Iact <> Cs <> IR <> SR <> IE <> (LVO > LVE) = *los aldeanos entregan el diezmo*
- IP <> IR <> SR <> (IE > S-c [movimientos]) = *Adso y Guillermo caminan a los pies del gran edificio*
- IP <> IR = *Guillermo y Adso observan una mancha de sangre sobre la nieve*

-El secreto de sus ojos

- (Cc [deporte] <> (IR <> LVO <> IS) [hinchas, cánticos, banderas]) + MCM = *representación del evento futbolístico*
- IP <> Cs <> IR <> IS = *Sandoval busca entre los hinchas del Racing al sospechoso*
- IP <> Cs <> LVO <> IR = *Espósito y Sandoval hablan mientras este sigue buscando con la mirada*
- IP <> IR <> LVO = *Sandoval y Espósito se dirigen hacia donde el primero señaló, apartando espectadores y disculpándose por ello*
- IP <> IR <> LVO = *Espósito y Sandoval se manchan hablando*
- IP <> IR <> LVO <> Cs = *Espósito se lanza con rabia a por Gómez*
- IP <> IR <> LVO <> S-c [movimientos] <> MCM = *alboroto del gol*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *comienza la persecución de Gómez*
- IP <> IR <> SR <> LVO = *Sandoval se vuelve y habla con Espósito, el sospechoso se pierde de vista*
- IP <> IR <> SR <> LVO <> Cs <> Cc [atuendo] = *situación de diálogo con el inspector Báez acompañado por policías de uniforme*

-IP <> IR <> SR <> LVO <> RV = *Espósito y Sandoval hablan mientras vuelven a subir, hasta que ven a un individuo salir enfadado de los lavabos*

-IP <> IR <> SR <> LVO = *búsqueda en las cabinas de los servicios*

-IP <> IR <> SR <> LVO <> RV = *Gómez huye arremetiendo contra Sandoval y Espósito*

-IP <> IR <> Cc [atuendo] <> LVO <> SR = *Gómez perseguido por la policía con perros hasta el muro que le corta el paso*

-IP <> (IR <> SR) = *Gómez salta*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE = *Gómez entra en el terreno de juego cojeando*

-IP <> IR <> SR <> IS = *Gómez choca con un jugador de su equipo*

-IP <> IR <> SR = *Gómez es apresado*

-IP <> IR = *Espósito llega y levanta al detenido Gómez*

-Fahrenheit 451

-IA <> IP <> Iact <> IE <> IR <> SR <> LVO = *los bomberos, con el Capitán al frente, registran la casa de Montag*

-IP <> IR <> SR = *Montag se dirige a un armario del baño y comienza a sacar libros*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> Cc [espacios] = *Fabian busca y encuentra libros en la cocina*

-IP <> Cs <> IR <> SR = *Montag se esconde un libro ante la mirada de Fabian*

-IP <> IR <> SR = *Montag se dirige al reloj de pie y comienza a sacar libros*

-IP <> Iact <> IR <> SR <> IE <> LVO = *el Capitán toma el lanzallamas y se lo entrega a Montag para que siga el procedimiento*

-IP <> IE <> IR <> SR = *Montag quema su propia cama*

-IP <> IE <> IR <> SR = *Montag quema la televisión*

-IR <> SR <> IE = *un chorro de fuego quema los libros de la plataforma*

-IP <> IR <> SR <> LVO = *el Capitán se mueve hablando entre el humo de la hoguera*

-IP <> IR <> SR <> LVO = *el Capitán sigue hablando mientras se quita los guantes y pone sus manos a calentar*

-S-c [escala] <> LVE <> IR <> SR = *representación ampliada de la quema de libros por medio del detalle de páginas ardiendo*

-IP <> IR = *Fabian le dice algo al oído al Capitán*

-IP <> IR <> SR <> LVO = *el Capitán y Montag pelean por el libro escondido por este último*

-IP <> IE <> IR <> SR <> LVO <> RV = *el Capitán y Montag se baten en duelo y el primero perece envuelto en llamas*

-IP <> IE <> Iact <> IR <> SR <> LVO = *Montag quema toda la casa mientras grita para echar a los bomberos antes de huir con el libro*

-Hable con ella

-(IP <> IR <> LVO) <> (AP <> LVE) = *Benigno lee el cartel de la película programada*

-(IP <> IR) > Configuración [contexto] = *Benigno entra en el cine*

-IP <> Cs <> Cc [atuendo] <> LVO <> IR <> SR <> IE = *Benigno cuida de Alicia, como de costumbre, hablando con ella*

-(IP <> IR) <> SR = *el movimiento de hombros de Benigno y la fricción de telas se sueldan, a pesar de que no se muestra la fuente sonora, y representan la acción de volver a cubrir a Alicia*

-IP <> IR <> SR = *Benigno se sienta turbado*

-IP <> IR <> SR = *Benigno comienza a masajear a Alicia*

-MCM + Configuración = *se presenta la historia de la película muda que Benigno cuenta*

-S-c + Cc + M = *representación de la proyección de la película muda*

-MCM > (VP <> LVO) = *la narración de Benigno resume y fija el sentido de los acontecimientos de la película muda*

-IP <> IR <> SR <> RV <> LVO = *Benigno destapa a Alicia y continúa el masaje mientras sigue contando la película*

-MCM + Configuración = *se presenta la historia de la película muda que Benigno cuenta (segunda parte)*

-IP <> IR <> LVO = *Benigno termina su narración mientras sigue con el masaje*

-IE <> IR = *movimiento de los fluidos de la lámpara de lava*

-Johnny cogió su fusil

-IR <> SR = *habitación a oscuras donde dejan al herido (solo se oye el reloj)*

-(IR + S-c [movimientos]) <> IE = *se reconoce en la oscuridad la estructura que cubre al herido*

-IR <> LVO <> M = *dos jóvenes amantes (Joe y Kareen) conversan abrazados mientras escuchan música en la penumbra*

-IP <> Cs <> IR <> IE = *la Enfermera observa los movimientos que Joe realiza con la cabeza*

-IP <> IR <> SR = *la enfermera sale del cuarto*

-IP <> IR <> Cc [atuendo] <> SR = *la Enfermera vuelve seguida de militares y personal médico*

-IP <> IR <> Cc [atuendo] <> Px <> SR = *Tillery sigue al grupo de la Enfermera acompañado por otro militar de rango similar*

-IP <> Cc [atuendo] <> IR <> SR <> IE <> LVO = *militares y personal médico rodean a Joe y llegan a entender que quiere comunicarse a través del Morse*

-IP <> Iact <> IR <> SR = *el General Tillery se vuelve cabizbajo, le abren la puerta y se marcha*

-La piel que habito

-IP <> Cc [atuendo] <> IR <> SR <> IE = *el Dr. Ledgard trabaja en su laboratorio*

-IP <> IR <> SR = *Ledgard guarda la caja petri*

-IP <> IR <> SR = *Ledgard saca una caja petri con una sustancia laminar*

-IR <> SR = *abejas en un panal*

-IR <> SR = *insectos en un insectario*

-Largo domingo de noviazgo

-IR <> SR = *día torrencialmente lluvioso en la trinchera*

-IR <> Cc [atuendo] <> SR = *un soldado francés enciende un cigarrillo en el farol*

-(IR <> SR <> LVO <> Cc [espacios y atuendo]) > LVO [narración] = *condenados y guardianes avanzan por la trinchera*

-IR <> SR <> Cc [espacios y atuendo] = *situación lamentable de los soldados de la trinchera*

-(IP <> IR <> SR) > LVO = *Bastoché se besa con su novia*

-IP <> Cc [trabajo] <> SR = *Bastoché trabaja en la carpintería*

-IP <> RV <> IR <> SR <> IE = *Véronique y Bastoché hacen el amor en la carpintería*

-(IP <> IR <> SR) > LVO = *Bastoché y Véronique frecuentan un bar llamado L'île Louis*

-(IP <> IR) > LVO = *Bastoché quita las botas a un cadáver mutilado*

-IP <> IR <> SR <> Cc [espacios y atuendo] = *los soldados franceses saquean los cadáveres de sus enemigos tras asaltar su trinchera*

-(IP <> RV <> IR) > (IR <> SR) = *Bastoché se sobresalta porque hay ratas en su jergón*

-IP <> IR <> SR <> SC = *Bastoché machaca una rata con la pistola y esta se dispara*

-(IR <> Cc [atuendo] <> LVO) > LVO = *el consejo de guerra que condenó a Bastoché*

-Lejos de la tierra quemada

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE <> VP <> LVO = *el Médico informa del relativo buen estado de Santiago en el pasillo del hospital y María corre a ver a su padre*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE <> LVO = *María invita a Mariana a pasar con ella a la habitación de su padre*

-IP <> IR <> IA <> SR = *Gina sale de casa y se encuentra con Nick*

-IP <> Cs <> IR <> SR = *Santiago mira a Mariana que monta en bicicleta*

-IP <> IR <> IE <> IA <> SR = *Carlos y María ven volar la avioneta de Santiago antes de estrellarse*

-IP <> IR <> SR <> IE = *Gina en la caravana*

-IP <> Cs <> IA = *Sylvia (Mariana) desnuda en su ventana, mira hacia el interior*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> RV = *Mariana abandona a Santiago y a su hija recién nacida*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE = *Mariana acepta la invitación de María y entra con ella en la habitación de Santiago*

-Los girasoles ciegos

-IP <> IR <> SR <> Cc [atuendo y espacios] = *Salvador atraviesa el patio del seminario*

-(IR <> Cc [atuendo]) <> Cs = *un sacerdote mayor, que debe ser el Padre Rector, mira preocupado por la ventana*

-IP <> IR <> IS <> SR <> Px <> LVO <> Cs <> S-c [montaje] = *diálogo entre Salvador y el Padre Rector*

-IP <> IR <> SR = *Salvador pone una pistola sobre la mesa*

-IP <> IR <> SR = *El Padre Rector desarma la pistola y la guarda*

-IP <> IR <> SR = *El Padre Rector ofrece un caramelo a Salvador y este lo acepta*

-Los olvidados

-IP <> Iact <> IR <> IE <> S-c [movimientos] = *los hermanitos y la Madre de Pedro duermen en su cuarto común*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE = *entra Pedro, atraviesa la habitación con sigilo y se acuesta en un camastro*

-IP <> Cs <> IR = *Pedro se incorpora para ver asombrado descender en vuelo una gallina (en el sueño)*

-IP <> Cs <> IR = *la Madre se incorpora de la cama sonriendo (en el sueño)*

-IP <> IR <> IE = *(en el sueño) Pedro se inclina bajo el camastro mientras su madre duerme al fondo, en el cuarto común*

-IP <> Cs <> IR = *Pedro mira asustado el cadáver de Julián, que ríe bajo el camastro*

-IP <> Cs <> Px <> IR <> IE <> VP <> LVO = *la Madre se acerca a Pedro, habla con él, le abraza, le besa y le acuesta con cariño*

-IP <> Cs <> IR <> SC <> IE <> VP <> LVO = *Pedro pregunta a la Madre por qué le negó la carne la otra noche y ella se vuelve para llevarle una gran pieza, mientras una tormenta se cierne sobre la estancia*

-IR <> IE = *surge un brazo de debajo del camastro de Pedro y su mano se tensa como una garra*

-IP <> Cs <> IR <> IE <> VP <> LVO = *Pedro y El Jaibo se disputan la carne, mientras la Madre se vuelve a su cama; El Jaibo se esconde con la pieza y Pedro llora en su camastro*

-IP <> Cs <> Iact <> IR <> SR <> IE <> S-c [movimientos] = *Pedro despierta, se incorpora, mira que está en el cuarto común donde su familia duerme y vuelve a acostarse*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-IP <> Cc [trabajo] <> IE <> SR = *la Madre trabaja lavando ropa en su casa*

-IR <> Sñs = *el reloj de cuco da las horas*

-IP <> Cs <> IR = *la Madre deja de lavar sonriendo mientras suenan las señales de las doce*

-IR <> LVE <> SR <> Sr <> Sñs = *los padres esperan a sus hijos a la puerta del colegio*

-IP <> IR <> Sñs <> IE = *la Madre cocina mientras otros padres esperan a la puerta del colegio*

-(IR <> SR) <> (Cs <> (IR > Sr)) = *la niña se despide de dos compañeras, intenta cruzar pero se detiene porque un claxon avisa de la llegada de un automóvil*

-(IR <> SR) <> (Cc [atuendo] <> IR <> Sñi) = *aparece un guardia que para el tráfico para cruzar con la niña*

-IP <> Cs <> IE <> IR <> SR = *la Madre prepara contenta la mesa (porque espera la llegada de su hija del colegio)*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Niña (Elsie) camina por la acera jugando con su pelota*

-IR <> LVO = *las palabras fuera de campo se sincronizan con los movimientos de la sombra para representar el diálogo de la niña y el desconocido*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre sigue preparando la mesa para comer*

-IP <> IE <> IR <> SR = *tras escuchar un ruido, la Madre se dirige hacia la puerta y la abre*

-Iact <> IE <> IR <> SR <> LVO <> VP = *la Madre pregunta por Elsie a dos colegialas que suben la escalera y ellas contestan que no la han visto*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre vuelve a su vivienda tras preguntar a las niñas que subían*

-Cc [actos sociales] <> IP <> IR <> (SR + Sr) <> (Cs + LVO) = *el asesino compra un globo a Elsie*

-SV <> M = *melodía silbada*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre trabaja en la cocina y va hacia la puerta*

-Cc [actos sociales] <> IP <> IR <> IE <> SR <> LVO = *la Madre habla con el vendedor de novelas por entregas en la puerta de su vivienda*

-IP <> IE <> IR <> SR = *la Madre vuelve a entrar en casa tras mirar por la escalera*

-IP <> IE <> IR <> SR <> LVO = *la Madre va hasta la ventana y llama a su hija*

-Os <> IR = *la pelota de Elsie rueda por la hierba*

-Os <> IR = *el globo de Elsie revolotea entre el tendido eléctrico*

-Misterioso asesinato en Manhattan

-IP <> IR <> SR <> IE <> LVO = *Larry y Carol salen de su edificio hablando*

-IP <> Cs <> Px <> IR <> SR <> LVO = *Larry y Carol encuentran y dan el pésame a un extrañamente alegre señor House*

-IP <> IR <> SR <> Px = *el señor House se va tocando a Carol*
 -IP <> IR <> SR <> LVO = *Carol y Larry se van, pues es tarde*

-Ninotchka

-Cc <> IE <> IR <> SR = *dos camareros con bandejas se dirigen a una habitación, entran y cierran la puerta*
 -Cc <> IE <> IR <> SR = *una doncella del hotel se dirige a la habitación, entra y cierra la puerta*
 -Iact <> IE <> IR <> SR = *sale de la habitación el primer camarero*
 -Iact <> Cs <> IE <> IR <> SR = *la chica sale deprisa de la habitación componiéndose el peinado*
 -Iact <> IE <> IR <> SR = *un camarero trae champán y otro de los primeros sale de la habitación*
 -Iact <> IE <> IR <> SR = *la joven doncella llega a la habitación con dos compañeras*
 -S-c [movimientos] <> IP <> Iact <> Cs <> IR <> SR <> M = *por fin se muestra la fiesta, ya avanzada, amenizada por músicos, con los delegados borrachos, las doncellas divirtiéndose y León, sobrio, escribiendo sentado frente a una mesa*

-Seda

-IR <> SR <> SV <> IP <> Cs <> LVO = *Helene y Baldabiou despiden a Hervé*
 -((IP <> Cs) + S-c [composición]) <> (IR <> SR) = *la calesa se aleja ante la mirada de Helene y Baldabiou*
 -IP <> IR = *Helene se va cuando desaparece la calesa*
 -(IP <> IR <> SR <> Cc [atuendo]) > LVO = *episodio del viaje: paso de la frontera*
 -(Iact <> IR <> SR) > LVO = *viaje a través de Europa*
 -(IP <> IR <> SR) > LVO = *viaje en tren hasta Kiev*
 -(IP <> IR <> SR <> Cc [atuendo]) > LVO = *Hervé baja del tren en Kiev*
 -(IP <> IR <> SR) > LVO = *travesía de la estepa rusa*
 -(IR <> SR) > LVO = *el viaje sigue el río Amura*
 -(IP <> IR <> SR) > LVO = *Hervé llega al océano, al extremo de Asia*
 -(IP <> IR) > LVO = *Hervé permanece varios días en Vladivostok*
 -IR > LVO = *el guía le entrega un disfraz*
 -(IR <> SR) > LVO = *viaje en barco*
 -(Iact <> IP <> IR <> Cc [atuendo]) > LVO = *en el puerto de Sakata*
 -(Iact <> IR <> LVO) > (Os + {contexto}) = *el guía japonés enseña las credenciales de Hervé*

-Slumdog millionaire

-IP <> IR <> SR <> RV = *Jamal y Salim caen del tren y ruedan por la tierra*
 -IR <> Cs <> SR <> RV = *dos adolescentes se incorporan doloridos y sacudiéndose entre el polvo*
 -Cc [espacios] <> IR <> SR = *el Taj Mahal entre el polvo, de día*

-Tierra y libertad

-IP <> IR <> SR = *David junto al cuerpo presente de Blanca en casa de sus padres*
 -IP <> Cs <> IR <> SR <> IE = *la Madre de Blanca entrega su pañuelo a David llorando*
 -IP <> IR = *David vuelve a sentarse y dobla el pañuelo*
 -IP <> Iact <> Cs <> RV <> Cc [acto social] <> IR <> SR = *entierro de Blanca*
 -IP <> IR <> SR = *el féretro desciende a la fosa; David es uno de los que sujetan las cuerdas que lo sostienen*
 -IP <> Cc [ritual] <> IR <> SR = *el Padre cumple el ritual de echar un puñado de tierra en la sepultura*
 -(IP <> Cc [ritual] <> IR <> SR) = *David cumple el ritual de echar un puñado de tierra en la fosa*
 -IP <> IR <> SR <> IE = *David coge un puñado de tierra y lo envuelve al pañuelo rojo de Blanca*

-Traidor en el infierno

-IP <> Iact <> IR <> SR <> IE <> LVO <> RV <> IA <> SV = *Sefton se levanta y termina con un comentario irónico el interrogatorio a Schulz, todos salen mientras Kasava y Shapiro hacen ladrar al sargento alemán*

-IP <> Cs <> IR <> SR <> IE <> Cc [juegos] = *Schulz comprueba que está solo, se dirige a la mesa, descubre un mensaje oculto en una pieza del ajedrez y la cambia por otra que llevaba en el bolsillo*

-IP <> IR <> SR <> IE = *el sargento Schulz tira de la bombilla para desanudar el cable y se marcha*

FUNCIÓN SITUACIONAL (ESPECIFICACIÓN SITUACIONAL)

-Camino a la perdición

-Configuración > LVO = *la voz infantil que presenta la historia la sitúa en el invierno de 1931*

-El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford

-Configuración > LVO = *el narrador sitúa la acción en Kansas City (Missouri) en septiembre de 1881*

-El fuera de la ley

-Configuración [acción y sonidos] > (IP <> IR <> IE) = *la acción transcurre en el rancho y los sonidos corresponden al corte de leña y al perro*

-El nombre de la rosa

-Configuración > LVO = *la voz del narrador sitúa la historia en una abadía medieval*

-El secreto de sus ojos

-Configuración > (Cc [espacios] + S-c [movimientos] + MCM) = *el encuadre a) y la voz radiofónica sitúan la acción en un estadio de fútbol, durante un partido*

-Hable con ella

-Configuración > (IE + Cc [atuendo] + IR) = *el plano 1 sitúa la acción en la clínica, por la noche*

-Largo domingo de noviazgo

-IR > Cc [espacios y atuendo] = *los códigos culturales permiten situar el escenario en la Primera Guerra Mundial*

-Los girasoles ciegos

-Configuración > LVE = *el rótulo especifica el espacio y el tiempo de la historia*

-Los olvidados

-IP <> Iact <> IR <> IE <> S-c [movimientos] = *la acción se sitúa en la vivienda de la familia de Pedro mientras duermen*

-M, el vampiro de Dusseldorf

-Configuración > Sñs = *las campanadas sitúan las escenas de la vivienda y de la calle en el mismo lapso de tiempo*

-Misterioso asesinato en Manhattan

-Configuración > LVO = *la referencia a la ópera señala que el encuentro se produce pocos días después de la muerte de la señora House*

-Ninotchka

-(IR <> IE) <> (Fuera de campo) [intensidad sonora] = *la fluctuación de la intensidad sonora al abrir y cerrar la puerta sitúa, tras ella, la acción sugerida*

-Slumdog millionaire

-Configuración > Cc [espacios] = *el lugar culturalmente reconocible sitúa la acción espacialmente*

FUNCIÓN DE SUBRAYADO

-American gangster

-Ft + S-c [escala] = *el encuadre de detalle resalta la fotografía de Bumpy Johnson*

-Azul oscuro casi negro

-(Os < > IR) + (S-c [escala] + M) = *encuadre de detalle y música resaltan la acción de coger el cargador de mecheros*

-(IR < > SR < > S-c) + M [suspensión] = *la pausa musical realza la deflagración*

-(IP < > (Cs + RV)) + (S-c [movimientos] + M) = *las panorámicas y la música grave resaltan la extenuación del Padre*

-RV + S-c [transiciones] = *el fundido final suspende la configuración, salvo los reflejos vocales de la respiración del Padre, que se hacen más perceptibles*

-Camino a la perdición

-(IP < > Cs) > (Representación)) + (Cohesión [iterada]) = *la cohesión reiterada basada en la variación de enfoque resalta la relación causal entre la actitud de la mujer y la llegada del automóvil*

-M + (Ocularización [cadáver]) = *la variación musical de expresión grave y solemne resalta la visión del cadáver por parte de Michel*

-S-c [escala, velocidad y montaje] + (IP < > IR) = *el aumento en la escala, la ralentización y la sucesión y combinación de planos subrayan la caída de Finn*

-Chicken run: evasión en la granja

-M [suspensión] + (IP < > IR < > SR) = *la pausa musical resalta el efecto cómico de la señora Tweedy descompuesta por la explosión y el humo*

-Cómo ser John Malkovich

-M + ((IE < > IP) < > IR) = *giro melódico y crescendo musical subrayan la acción del beso entre las marionetas*

-M + (S-c [movimientos] < > (IP < > IR)) = *el fraseo descendente de la música subraya la valorización del titiritero*

-Con la muerte en los talones

-M + (IP < > IR < > LVO) = *el golpe musical subraya el peligro de la amenaza con pistola y la captura de Thornhill*

-El fuera de la ley

-M + Configuración = *la música subraya los momentos de introspección*

-M + ((IP < > IR) > (IP < > Cs)) = *el cambio en la línea musical subraya la ocularización de Josey, su visión de la Joven*

-Fahrenheit 451

-[Iteración] (IR < > SR) + S-c [velocidad] = *la ralentización y la iteración de la representación de los libros cayendo al suelo subraya la acción*

-(IP < > IE < > IR < > SR) + S-c [montaje] = *la sucesión de planos con distintos puntos de vista subraya la acción de quemar la cama*

-(IP < > IE < > IR < > SR) + S-c [escala] = *los encuadres de detalle subrayan la acción de quemar la pantalla de televisión*

-M [suspensión] + (S-c [escala] < > LVE < > IR < > SR) = *la suspensión de la música resalta el sonido del fuego y, por ello, la representación detallada de las páginas ardiendo*

-(Representación) + (M + S-c [escala]) = *el surgir de la música y la escala de los encuadres subrayan el comienzo y el desarrollo de la confrontación armada*

-Hable con ella

-(IP < > IR < > SR) + M = *la música subraya la acción de desnudar a Alicia*

-MCM + M = *el crescendo musical subraya la acción de Alfredo de introducirse en Amparo*

-Los olvidados

-(IP < > IR < > IE) + (IR < > SC) = *el golpe de tormenta subraya el momento en que El Jaibo gana la disputa por la carne*

-M, el vampiro de Dusseldorf

-M + Configuración = *la música anticipa y destaca la aparición de la sombra*

-Ninotchka

-LVO + (Iact < > IE < > IR < > SR) = *la exclamación de los tres delegados subraya la llegada del champán*

-Tierra y libertad

-S-c [escala] + (IP < > IR < > SR) = *el encuadre de detalle subraya la acción del descenso del féretro*

-S-c [escala] + (IP < > Cc [ritual] < > IR < > SR) = *el encuadre de detalle subraya la acción ritual del Padre (echar puñado de tierra)*

-S-c [escala] + (Representaciones [ritual y tierra en pañuelo]) = *el encuadre de detalle subraya las acciones de David*

-Traidor en el infierno

-(M + S-c [escala]) + IE = *la música y la escala de detalle subrayan la presentación de la bombilla con el cable recogido en un círculo*

FUNCIÓN DE VALORIZACIÓN

-Azul oscuro casi negro

-S-c [movimientos] < > Os = *la panorámica centra la atención sobre el cargador de mecheros*

-Cómo ser John Malkovich

-S-c [movimientos] < > (IP < > IR) = *el movimiento ascendente de encuadre desvía la atención hacia el personaje de Craig y recuerda que el juego de títeres es invención suya*

-Con la muerte en los talones

-S-c [movimientos] < > IR = *el movimiento de encuadre desplaza el interés hacia los dos hombres de la antesala*

-El secreto de sus ojos

-S-c [movimientos] < > IP = *el discurso descubre a Espósito entre la hinchada*

-S-c [movimientos] < > IP = *la atención se centra en Sandoval, que busca entre los hinchas al sospechoso*

-S-c [composición, escala y movimientos] < > IP = *El movimiento, la composición y la escala del encuadre centran la atención en un hincha identificable como Isidoro Gómez*

-S-c [movimientos] < > (Iact < > LVO) = *se centra la atención, durante unos segundos, en los policías para evidenciar que no saltan el muro*

-Fahrenheit 451

-S-c [movimientos] < > IE = *la atención se centra sobre el montón de libros sobre la plataforma, listos para quemar*

-Johnny cogió su fusil

-(IR + S-c [movimientos]) < > IE = *el surgimiento de la imagen y el zoom centran la atención sobre la estructura que cubre al herido*

-S-c [composición] < > (IE + LVE) = *la salida de Tillery centra la atención sobre la puerta rotulada del almacén-cuarto de Joe*

-La piel que habito

-(S-c [movimientos y escala] + M) < > IR = *la música, el movimiento y la escala del encuadre centran la atención sobre la sustancia laminar*

-Largo domingo de noviazgo

-(S-c [movimientos] + LVO) < > IR = *la atención se centra en las botas de Bastoche*

-S-c [movimientos] < > IR = *la atención se centra en el cadáver mutilado del alemán despojado de las botas*

-S-c [movimientos] < > (IP < > (IR + Cs + RV)) = *la atención se centra en el dolor de Bastoche, que se ha disparado en la mano por accidente*

-Lejos de la tierra quemada

-S-c [profundidad] < > IP = *el enfoque selectivo centra la atención sobre el personaje de Mariana, que observa la escena representada*

-M, el vampiro de Düsseldorf

-S-c [movimientos] < > LVE = *los movimientos de encuadre centran la atención sobre el cartel de recompensa*

-Ninotchka

-(S-c [movimientos] < > IE) [iteración] = *la repetición de las panorámicas que terminan en la puerta y de la presencia de este elemento espacial centran sobre él la atención*

-S-c [movimientos] < > IP = *el movimiento de encuadre centra la atención sobre León, el instigador de la fiesta, que permanece sobrio*

-Tierra y libertad

-S-c [movimientos] < > IP = *el movimiento de encuadre desvela que David ha contribuido a descender el féretro*

-Traidor en el infierno

-S-c [movimientos] < > (Representación) = *el centro de atención cambia de la bombilla a Schulz y de este a su actividad junto a la mesa*

ANEXO II: Copia digital y reproducción videográfica de los segmentos analizados.

Carpeta de archivos adjunta.